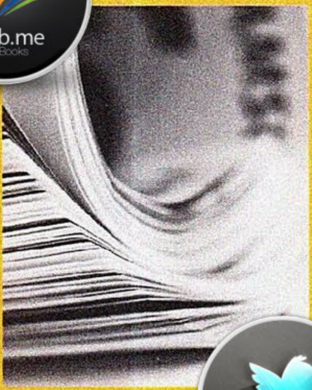
سلسلة نصوص



سوسيولوجيا الأدب

تأليف بول آرون وألان فيالا
ترجمة د. محمد علي مقلد
مراجعة د. حسن الطالب

سوسيولوجيا الأدب

بول آرون و ألان فيالا

سوسيولوجيا الأدب

ترجمة

الدكتور محمد علي مقلد

مراجعة

د. حسن الطالب

دار الكتاب الجديد المتحدة

Original Title:
Sociologie de la Littérature
by **Paul Aron & Alain Viala**
Copyright © **Presses Universitaires de France**, 2005

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية عام 2005
في دار المطبوعات الجامعية الفرنسية في فرنسا

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2013

الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير 2013

سوسيولوجيا الأدب

ترجمة الدكتور محمد علي المقلد

موضوع الكتاب الأدب والمجتمع
الحجم 17.5 x 11.5 سم
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد عادي

ردمك **ISBN** 978-9959-29-470-8
رقم الإيداع المحلي 2008/783
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **خليوي** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 +/بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + نقّال 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني **oeabooks@yahoo.com**

مقدِّمة المؤلِّفَيْن للطبعة العربية

شَرَفٌ لهذا الكتاب أن يُترجم إلى العربية، وتحدٍّ له أيضاً أن يكون توليفةً في سوسيولوجيا الأدب. في الحقيقة، حظيت خصوصية البحث والنقد هذه، منذ زمن، بأهمية خاصة في بلدان مثل ألمانيا وبريطانيا وفرنسا، أي في بلاد اكتسب فيها الكتاب والكتابة الأدبية، منذ فترة طويلة، مكانة في الاقتصاد التجاري وكذلك مكانة في الاقتصاد الرمزي. تشهد على ذلك أعمالُ بيار بورديو وباحثين آخرين في الحقل الأوروبي ومؤسساته وتأثيراته الواسعة. غير أن الوضعية التاريخية ليست ولم تكن هي ذاتها في بلدان أخرى من العالم، ولا كانت حتمية الأبعاد الاجتماعية في الأدب مرئية فيها بمثل هذا الوضوح. كما أنه إذا كان لا يسعنا إلا أن نغتبط لانتشار كتاب معين انتشاراً واسعاً فإن علينا أيضاً أن نتساءل عن أسباب ذلك.

يبدو لنا أنها ثلاثة أسباب: الأول: هو أن المكانة التي احتلتها الدراسات الأدبية ذات المنحى السوسيولوجي منذ ثلاثين عاماً جعلت منها بعد ذلك جزءاً لا يتجزأ من ارتكاسات التبصر والتأمل والتفكير العلمي ـ إذا صح القول. وهكذا فإن استخدام عبارات من نوع «الحقل الأدبي»، «المؤسسات الأدبية»، «حال الكاتب أو المؤلِّف» صار استخداماً مألوفاً؛ ومحفوفاً أحياناً بخطر الاستخدام المغلوط الذي يُفْقِدُ المصطلح الدقة؛ غير أن دراسة جادة تضع

النقاط على الحروف من شأنها أن تعيد لهذه العبارات مناعتها وفاعليتها. السبب الثاني: يعود إلى اللحظة التاريخية الراهنة. لقد تبدلت أحوال الأدب بحيث صار من الشائع لتفادي الصعوبات المتعلِّقة بتعريفاته المحصورة جداً أحياناً، الكلام عن «الأدبي». يحصل ذلك في اللحظة التاريخية التي صار يسمّى المجتمع فيها، بتوافق الجميع «مجتمع التواصل والاتصالات» فغصّ العالم أكثر من أي وقت مضى بخطابات تنتشر بأقصى سرعة وفي كل اتجاه عبر وسائل الإعلام الحديثة، بما في ذلك الخطابات الأدبية. وتبدو الوسائل الإلكترونية والمعلوماتية «الافتراضية» كأنها تقطع هذه النصوص والخطابات عن جذورها الراسخة في مكان معيّن ووسط محدّد. إلا أن ذلك يعني بالتالي التوصل إلى نتيجة ماكرة: كل نص أو خطاب أو بحث أو قصة تخيلية يحمل في طيّاته موقفاً من العالم ومن الإنسان مرتبطاً بالحالة الاجتماعية للشخص الذي ينتجه (يكتبه). انتشار هذا السؤال الجوهري سيجد في العربية المنتشرة هي الأخرى في مدى واسع وسيلة لشحذ التفكير وإغنائه بالبحث عن موقع المبادلات الرمزية في العالم اليوم؛ لأن هذا هو المقصود بالضبط. وهو الذي يقودنا إلى السبب الثالث المتعلق بتوسيع انتشار هذا الكتاب الصغير: أنماط التفكير المعاصرة. لم يعد الزمن زمن خصوصيات وخصوصيات جزئية محدَّدة بدقّة متعلِّقة بتفريعات للمناهج لا نهاية لها؛ ذلك أن العلوم تتحاور فيما بينها وتتعاون وتتخصب ولا سيما العلوم الإنسانية، وفي الصميم منها علوم النص والخطاب والكتاب: إن التاريخ والسوسيولوجيا يتحاوران إذن داخل التاريخ الأدبي، ويتحاوران بالتالي مع البلاغة والشعرية، ونِعمَ الحوارُ هذا، لأنه يجعل أكثر وضوحاً الموقع المركزي الذي يحتلُّه الأدب في حقل المبادلات البشرية. هذا هو المبرِّر الأساسي لوجود هذا الكتاب.

لهذا حرصنا على أن تعتمد الترجمة النص بصيغته الأولى.
إن القسم الثالث يتناول، في الحقيقة، أعمالاً صدرت في بلدان ذكرت أعلاه، أما القسمان الأولان فيتناولان مسائل حقيقية موجودة في كل المجالات الثقافية وفي أزمنة مختلفة يمكن للفكر أن يراها راهنة. الأمل الذي يمكن أن نتعلَّل به هو أن تستثير هذه الترجمة ولادة نسخة من الكتاب يزاد فيها فصل أو قسم مخصّصان لظاهرات وأعمال أدبية صادرة في أماكن أخرى من العالم.

المؤلِّفان

تمهيد

تطرح سوسيولوجيا الأدب على بساط البحث العلاقات التي تُقيمها الحياة الأدبية مع الحياة الاجتماعية. وتعود هذه المشكلية(*) إلى أقدم عصور الوعي بالسياسي وبالأدبي والتنظير لهما: هكذا، حين طرح أفلاطون (Platon) (427–347ق.م.) في كتابه **الجمهورية** (*la République*) التساؤل عن مكانة الشعراء في المدينة، بيَّن أثر الأفكار والانفعالات على طُرُق التصرُّف، وبيَّن، بالتالي، فضائل الأدب ومخاطره. وقد استُعيدت هذه الإشكاليّة وتجدَّدت عبر العصور، وأنتج هذا الحوار الصعب بين الآداب والمجتمع والسياسة كميَّةً ضخمةً من المؤلَّفات الهامّة. ومنذ مئات السنين - أي منذ إنشاء الجامعة الحديثة في أوروبا، وظهور علم اسمه علم الاجتماع -، افتتحت الدروس الجامعية والمؤلَّفات وبعض الكتب وعدد من المقالات المُتَخَصِّصَة حقلاً خاصّاً بالبحث والنقد، هو سوسيولوجيا الأدب، الذي غدا اسمه مألوفاً لدى قرّاء كثيرين.

لهذا ليس هذا الحقل الخاص اليوم نظاماً معترفاً به بصورة تامَّة. فهو لا يشكِّل فرعاً من البرامج الإلزاميّة، لا لطلّاب الآداب ولا لطلّاب العلوم الاجتماعية، ولم يُخصَّص له أي كرسي جامعي ولا أية مَجَلّة. ينبغي إذن أن نميِّز، في الحال، بين صعيدين: من جهة، تقليد راسخ من التفكير والسجال؛ ومن جهة أخرى، نظام لم

(*) ترجمة لكلمة problématique، ويترجمها البعض إشكاليّة. (المترجم).

يترسَّخ بعدُ، ولم يتمأسس، وهو ما يُطلق عليه اتفاقاً «سوسيولوجيا الأدب».

ارتبط ظهور هذا النظام بظهور المرصد المميَّز الذي مثَّلته الجامعة الحديثة، فهي شكَّلت تدريجيّاً حقله الخاص بالنظر إلى أنظمة الدراسة الموجودة داخلها، وارتباطاً أيضاً بالحقل الثقافي وبالسجالات التي كانت تخترق النقد الأدبي.

منذ بدايات تكوُّن نظام «الآداب» في الجامعة، عند نهاية القرن التاسع عشر، كانت هنالك روابط متينة بين تاريخ الأدب والسوسيولوجيا. فعندما راح غوستاف لانسون (Gustave Lanson) [1857–1934] يُحدِّد مشروعه الكبير في رسم إطار شامل لحياة الآداب، حدَّد معالم حقل يشمل الاجتماعي أيضاً إلى حدٍّ كبير. لقد رسمت مقالاته البرنامجية بروتوكولاً لدراسات اجتماعية للأدبي: أي تكوين ثقافي للكتّاب وللقراء؟ كيف يتمُّ تداول النصوص اجتماعياً؟... إلخ. [غير أنَّ الدراسات التي تضمَّنتها غالباً ما كانت محصورةً في أبحاث عن موضوعات، أما المصادر وسِيَر المؤلِّفين وتعقُّد الاجتماعي فقد انطوت على فكرة غامضة وتصح على أيِّ «سياق»]. بدا ضرورياً إذ ذاك ظهور منظور سوسيولوجي لغرض بناء العلاقة بين الأدب والمجتمع في صورة أفضل. وقد فرض هذا المنظور نفسه أيضاً عندما ظهر، كردٍّ فعل على التاريخ الأدبي، تيّار تأويلي شكلاني.

بيد أنَّ صعوبتين اعترضتا طريقهُ. من ناحية، العلوم كلها تَروم العام لا الخاص. والحال أنَّ الظاهرات الفنية، ولا سيما الأدبية منها هي، من جهة، وقائع جماعية، ومن جهة أخرى، تتميَّز بإبداعات فردية، وفي الوقت نفسه، بصدىً يختلف باختلاف الأفراد الذين يتلقَّون هذه الأعمال الفنية. هذا التوتُّر بين الفردي

والجماعي المندرج في طبيعة العمل الأدبي ذاتها هو الذي يؤسِّس المفارقة - وكذلك، بالتالي، الفائدة - في قراءة الأدب قراءةً سوسيولوجيَّةً. تشكِّل هذه الأخيرة صعوبةً ثانيةً، وتتغذَّى من اقتباسات من الفلسفة السياسية (من بينها الماركسية)، ومن علم الاجتماع ومن الشِعرية وعلم الجمال ومن التاريخ. تنشأ عن هذا التنوُّع والتعدُّد طُرُق شتَّى مُتعدِّدةٌ ومتنوِّعةٌ أيضاً في رؤية الروابط بين الأدبي والاجتماعي؛ من هنا تظهر في الأعمال الأدبية المدروسة تيارات متكاملة في غالب الأحيان ومتنافسة أحياناً، بل متصارعة. من ناحية أخرى، إنّ طُرُق البحث في الروابط بين الأدبي والاجتماعي تُلزم الباحثين عموماً باتخاذ مواقف إيديولوجية لا تلائم الموقف العلمي؛ من هنا رفض بعض الباحثين والنُقّاد أخذ سوسيولوجيا الأدب في عين الاعتبار.

مع ذلك، يُمكن أن نتوصل اليوم إلى رسم نظرة إجماليّة لا تسقط في التشوُّش والانقسامات. من هنا لا بدَّ من تحديد ثلاث مراحل: الأولى، تستعيد، بالتأكيد، (بطريقة مختَصَرة بالضرورة هنا) تاريخ هذا الحقل من التفكير. سنرى أنَّ التقطّع الذي يتميَّز به على الصعيد الإبستيمولوجي لا يكتسب معناه إلاَّ على المدى الطويل. وهذا هو موضوع الفصل الأول من هذا الكتاب. في فصل ثانٍ سنرسم، على ضوء هذا التاريخ، صورةً بانوراميَّةً عن الأمور والإشكاليات التي تتطلَّبها معرفة الوقائع الأدبيّة ببُعدها الاجتماعي. وأخيراً يُقدِّم الفصل الثالث لمحةً عن مختلف التيارات التي جهدت في أن يكون لها دورٌ مميَّزٌ في ميدان البحث هذا. وتقدِّم الخلاصة بعض المنظورات والاقتراحات التكميلية.

الفصل الأول

تاريخ ورهانات

I ـ الأصول

تناول أفلاطون قضية العلاقات بين الأدبي والاجتماعي، ولاسيّما في مُحاورتيه **إيون** *Ion* و**الجمهوريّة**. تتضمَّن **إيون** بشكل خاص نظريَّةً عن الإلهام: الشاعر تُلهمه الآلهة وتأسره الحماسة. وتنتقل هذه **الحماسة** *enthousiasme* من الشاعر إلى مُؤَوِّلِه، (**المفسِّر**) (شخصية **إيون** هي المُؤَوِّل) ومنه إلى المستمعين. الشاعر قادر إذن على إثارة العواطف الجياشة في كل الأمور، ما يفسِّرُ الطبيعة الربانية التي تُعزى إلى الشِّعر والشّاعر والمُؤَوِّل. في المقابل، لا تمنح الحماسة الشاعرَ القدرة على التدخُّل في الشؤون العامة، التي تتطلب، بالعكس، تفوق العقل. الفكرة ذاتها تكرَّرت بعد ذلك في كتاب **الجمهورية**، حيث طوَّر أفلاطون نظريَّةً عن مبدإ الفن الشِّعري، **المحاكاة** *(mimésis)*، ونظريَّةً في الأنواع الأساسية. وقد استنتج أيضاً أن الصُوَر الشِّعرية (الأساطير والخرافات) يُمكن أن تؤثِّر تأثيراً عميقاً في نفس الجمهور، وأنَّ الفن الشفوي [الخطابي] يشكِّل قوّةً سياسيَّةً. غير أنَّ اللاعقلانية في هذه اللغة الإلهيّة تمضي، في نظره، في طريق معاكس لمتطلِّبات

النظام الاجتماعي. كما أنَّ على الشعراء أن يخضعوا، في المدينة الفاضلة كما يتخيلها، للأفكار التوجيهية التي يضعها الفلاسفة الذين يلعبون دوراً قيادياً أو يُرغمون على الابتعاد والعزلة. من المنطقي أن يتعارض أفلاطون، في مكان آخر، مع المختصين بفصاحة اللغة السياسية، أي السوفسطائيين. بحيث كان النوعان الأدبيّان، النثر والشِّعر، عنده، مادةً لانتقادات قاسية، وذلك باسم مصالح المجتمع.

تبنَّى تلميذه أرسطو (Aristote) [384–322 ق.م.] موقفاً مختلفاً جداً. فقد رأى أنَّ الفن الخطابي [الشفوي] أداةٌ ضروريَّةٌ وناجعةٌ للحياة السياسية ويستوي في ذلك الفصاحة والشِّعر؛ كان يقدِّر الشِّعر تقديراً عالياً، بل أعلى من التاريخ، لأنَّ هذا الأخير لا يختطُّ أبداً إلاَّ وقائع مخصُوصة في حين يُمكن للمحاكاة الشِّعرية بلورة محكيات مُحتملة، إذن فالأخيرة قادرةٌ على أن تلامس الكلي الشمولي. بحيث إنَّ الفصاحة يمكن، إذا ما أُحسن استخدامها، أن تقول المعقول، ويمكن للقصيدة، ومن خلال تطهير التراجيديا، أن تضطلع بوظيفة الناظم الفردي والاجتماعي. وبذلك يكون كلٌّ منهما ذا قيمة أخلاقية. لذلك ألَّف أرسطو كتاباً عن **البلاغة** وآخر عن **الشِّعر** وثالثاً عن **السياسة**.

هذان الموقفان استمرَّا بعد ذلك على مرِّ التاريخ، بأشكال متغيِّرة. نعثر على الذريّة الأرسطيّة في كتاب هوراس (Horace) [65–8 ق.م.] عن **فنّ الشِّعر**، أما الفصاحة ففي تصوُّر شِيشْرون (Cicéron) [106–43 ق.م.] عن الخطيب الذي ينبغي أن يكون رجلاً صالحاً ومُحدِّثاً جيداً. كما نعثر على الشك الأفلاطوني عند أُوغُسْطين (Augustin) [354–430] (ولا سيّما في كتاب **مدينة الله** (*La Cité de Dieu*). إن أحد الأسباب البعيدة لهذه البِنية القَلِقَة في تفسير الأدب تفسيراً اجتماعياً يعود إلى هذا التَوَتُّر الدائم.

إنه يعود كذلك، جزئياً، إلى التغيُّرات التي طرأت على الممارسات الأدبية. فالأدب القديم عرف القليل عن الرواية أو أنه لم يعرفها مُطلقاً. وخصَّصَ، في المقابل، مكانةً من الدرجة الأولى للملحمة. لذلك ظلَّ مفهوم [تصوُّر] الأدبي، طويلاً، مستنداً إلى ثُلاثي «الآداب الجميلة»: الفصاحة [الخطابة]، والتاريخ، والشِّعر. أما العبارة الحديثة «الأدب» ـ التي بدأت في الظهور في القرن السابع عشر وترسَّخت في الثامن عشر ـ فهي استبعدت التاريخ أكثر فأكثر وزادت في حصر حيِّز الخطابة. من ناحية أخرى، ولفترة طويلة لم تظهر أبداً، أو ظهرت أعداد قليلة من المؤلفات التي تتضمَّن نظريَّةً إجماليَّةً عن الآداب (لنحتفظ بهذه العبارة بأوسع قدر ممكن) وعن موقعها في نسيج الممارسات الاجتماعية. ما استمرَّ، في الجوهر، هو ذاك التعارض بين أولئك الذين يقدِّرون أنَّ الفنَّ الشفوي كان كَذِباً ولهواً مُؤذياً (في سياق الخط الأفلاطوني والأوغسطيني) وأولئك الذين يرون فيه تسليةً مشروعةً ويقدِّرون أنه ينطوي، في الوقت ذاته، على دروس مفيدة (إنه **المفيد اللذيذ** لدى هوراس (Horace)، الذي أُعيدت صياغته في «الإمتاع والتثقيف» بتعبير الكُتّاب الكلاسيكيين الفرنسيين.

ظهرت قضية العلاقات بين الأدبي والاجتماعي بمزيد من الوضوح حين بدأ الأدب يظهر كقيمة مُؤَسَّسيّة. كان ذلك واضحاً في فرنسا منذ القرن السابع عشر مع ظهور مؤسسات جديدة كالأكاديمية الفرنسية ومع الاعتراف بالكاتب كشخص اجتماعي إيجابي قادر على بلوغ مستوى الاحتراف في الإبداع الأدبي. إذ ذاك ظهر التفكير في الروابط بين الأدبي والاجتماعي أغنى وأشدّ تحفيزاً ومعقَّداً أكثر فأكثر.

II ـ كُتَّاب علماء اجتماع

يمكن للفنّانين أن يطبِّقوا فنونهم على مختلف الأمور ـ اذن، ومن بينها، بناءً على ذلك، الحياة الاجتماعية. كما أنَّ عدداً من الكُتَّاب وضعوا مؤلَّفات تصوِّر هذا الجانب أو ذاك من مجتمع زمانهم وتشكِّل نمطاً من المعرفة السوسيولوجية الفائقة الغنى. حتى إنَّ هذه المؤلَّفات يمكن أن تشكِّل استكشافات تفتح الطريق أمام أعمال سوسيولوجية من طبيعة علمية. ويُعتبر أونوريه دو بلزاك (Honoré de Balzac) [1799–1850] وغوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) [1821–1880] وإميل زولا (Emile Zola) [1840–1902] ومارسيل بروست (Marcel Proust) [1871–1922]، من بين آخرين، مُراقِبين ثاقبي البصر لأوساط معيَّنة. يرسُمُ بروست على سبيل المثال، في كتابه **البحث عن الزمن المفقود** *La recherche du temps perdu*، بطريقة حادة، تصرفات البورجوازية الكبرى والأَرستقراطية عند منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين. إنَّ نتاجَه يُفسح المجال لرؤية هيبة الأَرستقراطية وانهيارها: التنافس بين صالون غرمانْت (Guermantes)، ذي التقاليد الإقطاعية القديمة، وصالون مدام ڤردوران (Mme Verdurin)، «المُحدثة النعمة» التي بذَّت من كانوا للتو يثيرون إعجابها وحسدها، يكشف عن توتُّرات منتشرة فعلاً في مجتمع ذلك العصر. إنَّ بانوراما المؤلَّفات التي تتوفَّر فيها مثل هذه القدرات على تصوير المجتمع شاسعةٌ جداً؛ نتذكَّر إذن هنا فحسب الفكرة الأساسية القائلة إنَّ الأدب مجال أساسي لمعرفة الجانب الاجتماعي.

غير أنَّ جانباً من هذا الاستكشاف للعالم الاجتماعي عن طريق الأدب يستحق اهتماماً خاصّاً: أعني الحالات التي يُقدِّم فيها الأدب، من تلقاء ذاته، إذا صح القول، تحليلاً اجتماعياً، بل حتى «سوسيولوجيّاً». كان الكُتَّاب في الغالب، وهم في قلب الحياة الأدبية، أفضل من حَلَّلَ القواعد غير المكتوبة لمهنتهم. نَجِدُ لديهم نوعاً من علم الاجتماع العفوي الذي كثيراً ما ساعد المؤرخين وعلماء الاجتماع على صياغة تحليلاتهم لعالم الأدب.

هكذا، حين تطوَّرت مؤسَّسات الحياة الأدبية في فرنسا، شَكَّلَ عمل فني هو **الرواية البورجوازية** *Le roman bourgeois* (1666) لمؤلفها أنطوان فوريتيير (Antoine Furetière) [1619–1688] شكلاً من أشكال الدراسة الاجتماعية. هذا المؤلَّف بمجمله يصف وسط بورجوازية الزِّيّ (المحامين وأهل العدالة) ويُصور، على نحو خاص، العادات السائدة في الصالونات؛ والحال أنَّ هذه الصالونات كانت بالعشرات في باريس، في القرن السابع عشر، وكذلك في مُدُن الأقاليم، وكانت بمثابة بؤر للحياة الأدبية. اختار فوريتيير «خلوة» أنجيليك، القائمة في عالم البورجوازية الوسطى، وصوَّر العادات السائدة فيه وعَرَضَ للعبة التقليد والمنافسة التي كانت قائمة بين مختلف الصالونات الأدبية: «كانت تعالج فيها أحياناً قضايا مثيرة؛ وأحياناً أخرى كانت تُنَظَّمُ فيها محاورات غزلية، ومحاولات لتقليد كل ما كانت تمارسه متحذلقات الصف الأول في الأندية الفنية». في القسم الثاني من الرواية دفع إلى المُقدِّمة شخصية كاتب، شاروزيل (Charroselles) (تصحيف لاسم شارل سوريل)، فيصوِّرُهُ تصويراً ساخراً: يبيِّن، من خلال مغامراته، همومَ الكُتّاب ومناوراتهم بحثاً عن جمهور وعن ناشرين وحُماة أو عن عائدات... من المؤكّد أنَّ الكتاب نصٌّ هجائي ولذلك فهو ينحو منحىً كاريكاتورياً: لكن مثلما يُبرز التصوير

الكاريكاتوري، بصورة ناتئة، الملامح المميِّزَة للوجه الذي يرسُمُه في الوجه، فإنَّ مثل هذه الرواية تُبرز المسائل المثيرة جداً في حينه، في حياة الأدباء الاجتماعية وفي حياة جزء من جمهورهم.

مثال آخر من نمط مختلف تماماً: جان جاك روسّو (Jean-Jacques Rousseau) [1712–1778]، وبالتحديد في كتابه **رسالة إلى دالَمبير عن المشاهد** *Lettre à Alembert sur les spectacles* (1758)، يُقدِّم نوعاً من «السوسيولوجيا السلبية» عن الأدب. الهدف المُعلَن من محاولته هو الوقوف في وجه إقامة قاعة للمسرح دائمة في جنيف. ولكي يضاعف من حجم رفضه دخل روسّو في تفاصيل عديدة ملموسة جداً : عدد سُكان المدينة، أنواع الأنشطة، المواقف الدينية والأخلاقية، وكذلك التكاليف والمساوئ التي يتسبَّبُ فيها وجود مسرح دائم. وفي عودة منه أيضاً إلى المؤلَّفات الكلاسيكيَّة الفرنسيّة الكبرى، نظَّر للعلاقة بين القضايا والموضوعات والخيارات الجماليّة لدى الكُتّاب وانتظار جمهورهم، واضعاً، بذلك بالذات، نظريَّةً اجتماعيَّةً عن الأدب وجماليّته، إذ كان روسّو، وريث أفلاطون، معادياً للآداب، بحيث إنَّ النظرة التي يقدِّمها هنا ـ وكذلك في مؤلفات أخرى مثل **إيلُويز الجديدة** *La nouvelle Héloïse* (1761)، أو **إميل** *Émile* (1762) ـ كانت مَثار جدل، وبهذا المعنى، مَثار تشويه، لكنَّها كانت، في هذا الجانب بالذات، كما في الحالة السابقة، بالغة الدلالة.

وظهر في القرن اللاحق أحد المؤلفات الأكثر أهميةً في تحليل العالم الأدبي وهو كتاب **الأوهام الضائعة** *Illusions perdues* (1837–1843) لبلزاك. وصف فيه بلزاك بدقة الخيارات التي يمكن أن تُفتح أمام شاعر شاب، مثل لوسيان دو روبامبري (L. de Rubempré). لقد كان هذا الشاعر واقعاً تحت تأثير صديقين:

الأَرستقراطي أرتيز (Arthez) الذي عَرَضَ عليه أن يعيش حياة بؤس يمكن تعويضها بالمجد الأدبي، والصحافي لوستو (Lousteau) الذي عَرَضَ أمامه الحظوظ والإمكانات المالية التي توفرها مهنة الصحافة. وعمَّم بلزاك هذا الخيار بعبارات مُحدَّدة بدقة، استند جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre) [1905–1980] إليها بوضوح حين راح يصف الجو الأدبي في منتصف القرن التاسع عشر: «لم يعرف أن يختار بين طريقين متمايزين، بين نظامين، يتمثل الأول في المنتدى والثاني في الصحافة، الأول طويل ومحترم ومضمون؛ والثاني مزروع بالأشواك والمخاطر ومليء بالأوحال التي تلوث وعيه». سارتر تذكَّر هذا النص في كتابه **ما الأدب؟** *Qu'est-ce que la littérature* (1948).

المثال الرابع، بعد قرن من الزمان: نشر فرنان ديڤوار (Fernand Divoire) عام 1912، بطريقة ساخرة، نصّاً بعنوان «**مدخل إلى الاستراتيجية الأدبيّة**» الذي استخلص الدرس عن «حرب الضفتين» وعن الصراعات التي انخرطت فيها مجموعات صغيرة بحثاً عن الشرعية عند نهاية المدرسة الرمزية. ينطبق على النص القول «مِنْ فَمِك أُدينك»، فهو يعبِّر عن آمال الكاتب وخيبته، وهو كذلك وصف لوسائل وصول الكُتَّاب الشباب الذين يواجهون القانون القاسي للعرض والطلب. هكذا أوحت صور البلاغة الاقتصادية والعسكرية بوجود مسارات فردية وجماعية، وتحالفات، ومواكب صعود نحو النقد والاستخدام السليم للجوائز ولجان التحكيم وضبط النتاج على إيقاع حاجات السوق. غير أنَّ ديڤوار بيَّن، على نحو خاصٍّ أنَّ الاستراتيجيّات الأكثر نجاحاً هي تلك التي يفرضها واقع الأمر، والتي لا يظهر عليها الطابع الاستراتيجي، والتي، على حدِّ قوله، يمكن للكاتب أن يَتَعلَّم فيها كيف «يحدس بقوّة الغريزة» ما سيفعله في حالات غير مُرتَقَبة. إنَّ

ديڤوار، في رسمه، على هذا النحو، علامة التكافؤ بين المعنى الاستراتيجي و«الطبيعي»، يعطي فكرة الاستراتيجية معناها الأفضل، ويأخذ بالاعتبار، على أحسن ما يُرام، القوانين غير المكتوبة في الحياة الأدبية الحديثة.

مِثالٌ أخير يمكن استخلاصه من أفكار بول ڤاليري (Paul Valéry) [1871–1954] حول الرمزية حين راح يكتب ذكرياته كآخر وريث شرعي لهذه الحركة (هو منفِّذ وصيَّة ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) [1842–1898]، لم يكتف بسرد الحكاية، بل جعلها مادةَ تأمُّل في الحركات الأدبية. إنَّ وجود الرمزية يُمثِّل، في الحقيقة مفارقات عدة: كاتب بيانها، جان مورياس (Jean Moréas) [1858–1910]، هو شاعر ثانوي لم يعتمد أفكاره أحدٌ من بعده؛ إنَّ الكُتَّاب الذين يتجمّعون تحت صفة «الرمزيين» أعربوا، بلا شك، عن إعجابهم المشترك بمالارميه، غير أنهم ابتكروا أنواعاً عديدة وأساليب مختلفة جدّاً؛ لقد كان «المحركان» الأساسيان في المجموعة، بول ڤاليري واستيفان مالارميه، على علاقة غير متينة مع «تلاميذهم»، بل بعيدين عنهم. وهكذا، خلافاً لما تقوله الحكاية عن التاريخ الأدبي، قدَّر بول ڤاليري أنّه من غير الممكن تعريف الحركة بجمالياتها. لذلك اختار تصويراً سوسيولوجياً حقيقياً لعالم الأدب: «إننا نصل إلى هذه المفارقة: إن حدثاً في التاريخ الأدبي لا يمكن تعريفه بعناصر جمالية. ينبغي البحث خارج هذا الإطار عن السر الذي يجمع بينه وبينها. إنني أقدِّمُ فرضية. أقول إن رمزيينا المتنوعين جداً كان يجمعهم عنصر سلبي [نفي] مستقل عن أمزجتهم وعن وظيفتهم كمبدعين. ليس المشترك بينهم إلا النفي، وهو أمر مميَّز لدى كل منهم. مهما بلغت اختلافاتهم فهم متماثلون في كونهم منفصلين

عن الكُتَّاب والفنانين الآخرين في عصرهم. كانوا عبثاً يتعارضون ويختلفون، وبعنف كبير أحياناً يجعلهم يتباعدون ويتبادلون النعوت القاسية، لكنهم يتفقون على نقطة ـ وهذه النقطة، كما قلت لكم: غريبة على الجماليّة. **يتّفقون بالإجماع على عدم الاعتراف بقيمة العدد**: إنهم يحتقرون الظفر بجمهور واسع. ولا يرفضون فحسب، بلا تردّد، توسل حجم القرَّاء (وهو ما يميِّزهم عن الواقعيِّين، هواة النشر على نطاق واسع، المتعطِّشين كثيراً إلى مجد الإحصاءات والأعداد، الذين يعلِّقون حكمهم النهائي على حجم المبيعات)، بل إنهم، فوق ذلك، يَطْعَنُون بلا تردُّد أيضاً، في آراء الأشخاص أو الجماعات من ذوي التأثير في الطبقات والشرائح الأكثر تميُّزاً. ويهزأون ويستخفون بالمواقف النقدية التهكمية التي يطلقها أفضل النقّاد في النشرات الأكثر أهميّة». (**وجود الرمزية** *Existence du symbolisme*، 1938).

ليست هذه سوى بعض الأمثلة، ويُمكن أن تطول اللائحة كثيراً، خصوصاً، بالتأكيد، إذا ما انتقلنا إلى الصعيد العالمي. بَيْدَ أنه يكفينا، على ما نُقدِّر، أن نبيِّن كم هو الأدب ذاته حريص دوماً، ومنذ فترة طويلة، على أن يُجَسِّدَ قواعِدَ سلوكه الاجتماعي، لتسليط الضوء عليها أو لوضعها موضع سجال (نظراً لأنَّ معظم هذه النصوص هي مؤلَّفات سجالية)؛ وهي تشير كذلك إلى أن بعض الأنواع أكثر ملاءمةً من سواها لتجسيد تلك القواعد: البحث وأكثر منه الرواية؛ لكن، لا يجوز أن يُغْفل وجود مجموعة من القصائد والمسرحيات عن الموضوع ذاته. دور هذا الكتاب لا يَكْمُنُ في تطوير دراسة مثل هذه المؤلفات، لكن من المفيد أن يُشار بقوة إلى وجودها وأهميِّتها: من المؤكد أنَّ الخطاب الذي ظلَّ الأدب يرفقه دوماً بنفسه، أي استعراضه شروط وجوده

الإجتماعيّة وممارسته، يحتلُّ موقعاً أساسياً؛ إنَّ ذلك مؤشرٌ على أنَّ الاجتماعي يشكِّل تحدِّياً أساسيّاً للأدبي، على ما تبيِّنه كتابات ذات طبيعة أكثر علميَّةً سنعرض الآن لمحةً تاريخيَّةً عنها.

III ـ الفيزياء الاجتماعيّة

لَحْظَةَ رَاحَ رينيه ديكارت (René Descartes) [1590–1650] ثم إسحق نيوتَن (Isaac Newton) [1642–1727] يُمنهجان قوانين الفيزياء، رَامَ مونتسكيو (Montesquieu) [1689–1755]، بالتوازي، نوعاً من الفيزياء الاجتماعية. كان يعي، مثل مونتانيه (Montaigne) [1533–1592]، تنوُّع الحقائق الإنسانية، وعرف كم يعاني البشر ليعيشوا معاً بسلام. وجَهَدَ ليستنبط «قوانين» لإدارة المجتمع، أكثر مما عمل لتأسيس يوطوبيا أو للتفكير في وجود إنساني مُجرَّد. فالقوانين تعمل من غير أن يكون البشر على وعي بها: إنهم يتحرَّكون بقوىً تتخطّاهم وتجعل منهم كائنات اجتماعية موزَّعَة على مجموعات متماثلة الهوية في أُمم وخصائص من كل الأنماط.

في كتابه **خطاب تمهيدي في روح الشرائع** (*Discours préliminaire de L'Esprit des lois*) (1748) استحضَرَ مونتسكيو الأدب كوسيلة مُفَضَّلة لوصف الإنسان ككائن اجتماعي. لقد قصد بكلمة «أدب»، بالمعنى الواسع، «الكتابات الفلسفية والمؤلَّفات التخيُّليّة، وكل ما يتعلَّق بممارسة الفكر في الكتابات، باستثناء العلوم الفيزيائية». عمل على فَهْم العلاقة المتبادَلَة («التأثير») بين هذا الأدب والدِين، والعادات و«القوانين» [الشرائع]، أي الصِيَغ القانونية والسياسية. إن عناصر تاريخية إذن هي التي تُحدِّد رواج الأشكال الأدبية (الخَطابة، التخيُّل، المجاز). **إن دراسته عن الأسباب التي يمكن أن تؤثِّر في العقول والطبائع** هي تمهيد

لكتاب **روح الشرائع**، وهي تُشدِّد في صورة خاصة على تأثير الاجتماعي على الطبائع. كان هذا التفكير يتطور أحياناً على صورة حِكَم قد تبدو سطحية («الريح الشرقية، الشلوق، تجعل الإيطاليين أذكياء»)، حين كان يعتمد النظرية القديمة المتعلِّقة بالمُناخ. لكنه، حتى مع هذه الحدود، كان يُبَيِّنُ عن اهتمام بترجيح التحليل العقلاني في دراسة السلوك البشري؛ مذ ذاك صار يُنْظَرُ إلى المجتمع نظرةً شاملةً، ضمن سياق يرمي، في الآن ذاته، إلى تمييز عوامل التحديد وإلى فصل الأسباب عن النتائج.

استناداً إلى تقليد قديم، ربط مونتسكيو بين شكل الحكومة وبين المبادئ الكبرى: الجمهورية مع الفضيلة، الملكية مع الشرف. وما إنْ يتأثَّرُ الأدب بهذه المبادئ حتى يشارك، في رأي مونتسكيو، في نقلها إلى العقول. إنَّ وصفه المجتمع لا ينفصل إذن عن توصيف بواسطة الأدب: في نظره، كما في نظر الكثيرين من ورثته، ذاك هو السبب البعيد في الاهتمام الذي يثيره الأدب. فهو يمكن أن يكون وسيلةً مفضَّلةً في تشكيل المجتمعات بل في تحويلها وتغييرها. إنَّ التحليل الذي يقوم باسم العقل لا ينحو إذن منحىً حيادياً. بل العكس هو الصحيح. ولهذا فإنَّ تاريخ سوسيولوجيا الأدب، وهذا ما سنراه، هو، في جانب كبير منه، تاريخ أولئك الذين يريدون تغيير المجتمع بفضل الأدب.

في السياق ذاته الذي تقع فيه أعمال مونتسكيو ظهر مؤلَّف شهير لجرمين دو ستايل (Germaine de Staël) [1766–1817]: **عن الأدب باعتباره في علاقاته مع المؤسَّسات الاجتماعية** *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). في نظرها، لا يمكن أن يُفهم تاريخ أدب ما ويُدرَس إلاَّ ارتباطاً بالحالة الاجتماعية والأخلاقية لدى الشعب الذي أنتجَهُ.

بالتالي، فإنَّ الأدب، في نظر هذه المثقفة الاستثنائية التي أحيت صالوناً سياسياً وفلسفياً ناشطاً جداً، هو في الوقت ذاته وسيلة معرفة وأداة لتطوير العقليات. هو مفيد لأنه يجعل «الماضي حاضراً»، ويساعد على أن يعوِّض بالخيال عن استحالة فهمه [الماضي] بالمعاينة المباشرةُ الملموسة. لكنّه يساعد أيضاً على رؤية الإنسان الواقعي، هذا الذي، على ما يقوله أحد أهم المقاطع في هذا الكتاب، لا يتبدَّى من أول نظرة: «هناك إنسان داخلي خَفِيٌّ في الإنسان الخارجي، وليس دور الثاني إلا إظهار الأول». هذا الإنسان الخفِيّ هو ما يحاول المؤرخ إعادةَ بنائه. ويتمُّ اكتشافه بتخيُّل ملامح مشتركة أو نماذج عامة: «هناك إذن نسق في المشاعر والأفكار الإنسانية، والمحرك الأول في هذا النسق هو بعض الملامح العامة وبعض الطبائع والأمزجة المشتركة بين بشر من عِرْق واحد أو عصر واحد أو بلد واحد». إنَّ التطور الطويل الذي تلا هذا العرض اتَّجه إلى وضع سُلَّم تحديدات موضع التنفيذ. ما سمَّته دو ستايل **العِرْق** هو الأكثر عمقاً: إنها «الحالات الفطرية والموروثة التي ينقلها المرء معه إلى الضوء» والتي «تتغيَّر مع الشعوب». يأتي بعد ذلك **الوسط المحيط** الذي ليس جغرافياً فحسب، بل إنه مركَّب كذلك من «ظروف اجتماعية» بقابليتها على التغيُّر التاريخي؛ وأخيراً **اللحظة** التي تتيح التقاط الوقائع في تراتبها الزمني الدقيق. لنلاحظ أنَّ هذا التراتب الزمني يمكن، من ناحية أخرى، أن يكون مرتبطاً بالتاريخ الخاص بفنٍّ من الفنون أو بتراث أدبي: وهكذا، فإنَّ «لحظة» تاريخ الدراما تختلف باختلاف الإشارة إلى السَلَف أو إلى الخَلَف. مرَّةً أخرى، يبدو المنظور تعميميًّا: إنَّ «قانون الترابط» يُوجبُ النظرَ إلى الوقائع بصفتها مرتبطةً بعضها ببعض «كما هي الأجزاء في الجسم العضوي». يمكن إذ ذاك لجرمين دو ستايل أن تطرح سؤالاً

مركزياً: «إذا نظرنا إلى أدب ما [...]، ما هي الحالة المعنوية التي تنتجه؟ وما هي الشروط الخاصة بالعِرْق واللحظة والوسط المحيط التي تنتج هذه الحالة المعنوية؟». إنها تعمِّق تحليلاً رَحْباً في علم النفس الجَماعي والتاريخي، الوصفي من جهة، لكنْ الاستشرافي أيضاً، لأنها تنتظر من الأدب المشاركة في بلورة نزعة اجتماعية جمهورية. من هنا رغبتها في انبثاق أدب جِدّي («ينبغي أن يُكرَّس الذوق الأدبي لتزيين الأفكار»)، أدب أخلاقي ومُهْتَمّ بشؤون النساء (من أجلهن عظَّمت من شأن الدخول إلى الدراسات العليا).

بعد مُضِيِّ ربع قرن أصدر هيبوليت تين (Hippolyte Taine) [1828–1893] كتاباً طموحاً عن **تاريخ الأدب الإنكليزي** *Histoire de la littérature anglaise* (1885)، يُمكن اعتباره بمثابة امتداد لمشروع مدام دو ستال. كَانَتْ له مواقف ذات اتجاه وضعي، داروينية ومُعادية للعاميَّات [الكومونات] قدَّمته في صورة مُفكِّر مُنغلق على إيديولوجيّته المُحافِظَة، ما جعله يقبع اليوم في عالم النسيان. يبقى أنه كان واحداً من المفكرين الفرنسيين الأكثر إثارةً للإعجاب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأنه يعود إليه الفضل في التأكيد الحازم على الدور الضروري للأدب في معرفة التاريخ. كما أنه كذلك، في رأيه، شرط الدخول إلى تاريخ شامل. مؤكد أنه، راح يبحث، بالحدس، عن «المَلَكة الأساسية» لدى كل كاتب، (وذلك في السياق ذاته الذي بدأه من قبله سانت بيڤ (Sainte-Beuve) [1804–1869])، المؤسِّس الكبير لدراسة الكُتّاب بيوغرافيًّا)، لكنّه مال إلى ربط هذه المَلَكة بالعوامل الثلاثة الكبرى، العِرْق والمحيط واللحظة.

هذه الملاحظات الغارقة في لغة تلك الفترة قد تبدو بعيدةً

جدّاً عن الاهتمامات الحالية. غير أنَّ علينا أن نُبدي ملاحَظَتين حول هذا الموضوع: الأولى، تتعلَّق بكلمة «عِرْق» التي غالى عصر الوضعية في استخدامها والتي أدَّت إلى تعميمات مُفرطة، بل مخالفة للقوانين الطبيعية والاجتماعية. بيد أنَّ الفكرة التي أطلقها أندريه لوروا غورهان (A. Leroi-Gourhan) (في **الإشارة والكلام**، *Le geste et la parole*) 1965، القائلة بوجود ترسيمات ثقافية متراكِمَة على مَرِّ الزمن في العقليّات - ما يتمثَّل في صورة «هرم مقلوب» - ليست بعيدةً عن تصور مدام دو ستال عن العِرْق. من ناحية ثانية، حين يميِّز تين بين الوثيقة التي يتركها التاريخ (الأثر) والأثر التَذكاري الذي يُعيد المؤرِّخُ بناءه (تجربة البشر الحياتية)، فهو يُقدِّم صياغةً ما زالت مقبولةً في أيامنا عن دور الأدب: «في هذا تكمن أهمية الأعمال الأدبية: تكبر فائدتها كلما ازدادت نضوجاً؛ وإنْ هي قدَّمت وثائق فلأنَّ هذه الوثائق هي آثارٌ تَذكارية». يمكن أن يسود الظن، على ما لاحظ بيار باربيريس (P. Barbéris) أننا نقرأ ميشال فوكو (Michel Foucault) [1926–1984]: «التاريخ، في أيامنا، هو الذي يحوِّل **الوثائق إلى آثار**». (**أركيولوجيا المعرفة** *L'archéologie du savoir*)، (1969).

IV - التاريخ الأدبي والسوسيولوجيا

في إطار الفكر الوضعي حاول علماء الاجتماع الأوائل (أوغست كونت (Auguste Comte) [1787–1857]) أن يصفوا بطريقة منهجية ومُنَسَّقة «القوانين» التي تَتَحَكَّمُ في الظواهر الاجتماعية. ذلك أن عِلم الجَمال أو علم نفس الجماعة، منظوراً إليهما كعلوم اجتماعية، حَفَّزا على إطلاق دراسات مثل: **الفن من وجهة نظر سوسيولوجية** *L'art au point de vue sociologique*

(ج-م. غويو J.-M. Guyau) (1889) أو **المنهج العلمي في التاريخ الأدبي** *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* (ج. رونار G. Renard) (1990). إلاّ أن مؤسس علم الاجتماع بصفته نظاماً، إميل دوركهايم (Émile Durkheim) [1858–1917]، هو الذي رسم مساراً صارماً وفعّالاً حقاً في كتابه، **قواعد المنهج السوسيولوجي** *Règles de la méthode sociologique* (1895): إنه ساهم، في الوقت ذاته، في تقديم مواد جديدة لهذا العلم المُسْتَحْدَث، وكَبَحَ انتشار الدراسات الغامضة جداً، كتلك التي تتناول الفن بصورة عامّة. حدَّد دوركهايم «الواقع الاجتماعي»، بوصفه أساساً لعلم الاجتماع، في دراسات لاحظ فيها عدم فاعلية التفسير الإحصائي الصرف لردود فعل مجموعة بشرية. انطلاقاً من ذلك طرح التالي: «1 ـ الجماعة المكوَّنة من أفراد مجموعين هي حقيقة تختلف في طبيعتها عن كل فرد بمفرده؛ 2 ـ إنَّ الحالات الجماعية توجد في مجموعة الطبيعة التي تتحدَّد منها [الحالات] قبل أن تؤثِّر في الفرد بوصفه فرداً وأن تتشكَّل فيه وجوداً داخلياً صرفاً، في صيغة جديدة». (**الانتحار: دراسة في السوسيولوجيا** *Le suicide: étude de sociologie*، 1897).

لهذا لم يُوجِّه دوركهايم اهتماماً خاصاً بعالم الفن. فقد اهتمَّ بسوسيولوجيا الأدب، إذن، اختصاصِيّون في هذا المجال، أي مؤرِّخو الأدب. لعب غوستاف لانسون، على هذا الصعيد، دوراً أساسياً. في نظره، كما في نظر أسلافه (خصوصاً لاهارب La Harpe عند نهاية القرن الثامن عشر) يرمي التاريخ الأدبي إلى تنظيم نتاج الكاتب ومؤلَّفاته، وإلى عرض استمرارية الإنتاج الأدبي على صعيد الأمة. غير أنَّ لانسون يتميَّز بتصميمه على أن يوائم أفكاره مع مختلف مستويات التعليم وأن يُعطيَها بُعداً علمياً يسمح لها بأن تفرض نفسها واحدةً من المباحث الأكاديمية.

رامَ منهجه أن يكون شبيهاً بمنهج النظام السائد في العلوم الإنسانية في عصره، أي بالتاريخ الذي يستند إلى الوقائع. لكنه يتميَّز عنه جزئياً، لأنه يتناول موضوعاً خاصاً يمكن مقارنته بموضوع تاريخ الفن الذي يتناول حقائق ملموسة. طوَّر لانسون الفكرة القائلة بوجود نوعين من البحوث: من جهة أولى، لمعرفة العوامل الداخلية في عالم الآداب التي تسمح بتفسير العمل الأدبي الذي ينبغي البحث عن مصادر العمل والعوامل المؤثرة فيه، وهو بحثٌ يتمحور حول حياة كبار المؤلِّفين ومؤلَّفاتهم؛ من ناحية أخرى، توسيع دائرة الفضول التاريخي لتشمل مُجمل الحياة الأدبية الفرنسية (مثلما هو الأمر في دراسته عن «المرحلة الدرامية في القرن الثامن عشر»). وإذ يقطع لانسون مع البحث عن تجريدات هيبوليت أدولف تين («المَلَكات الأساسية» لدى كاتب ما)، ينافح عن سوسيولوجيا «بسوسيولوجيا استقرائية»، مبنيَّة على مقارنة الوقائع والمجموعات، وعلى بلورة «قوانين» تصف الظواهر المدروسة. في محاضرة له عن «التاريخ الأدبي والسوسيولوجيا» (1904)، اقترح دراسة أثر الأعمال الأدبية على الجمهور، مُحدِّداً أنَّ هذا الجمهور هو كائن جماعي حقيقي، بمقدار ما هو أفق يتخيَّله الكاتب «على نمط الماضي أو على حلم المستقبل». إنَّ الواقع الأدبي، إذا ما أُخذت جميع أبعاده بالاعتبار، هو بالضرورة «واقعة اجتماعيّة».

انتهى لانسون بذلك إلى ستة «قوانين» للسوسيولوجيا الأدبيّة:

– يشير «قانون الترابط بين الأدب والحياة إلى تأثيرات الحالة السياسية على الخيارات الأدبية. فمثلاً يدلُّ: «أسلوب كتّاب

البرقنسيال على أنَّ مذهب الجنسينيّة(*) قد انهار»، على ما قال. حدَّد لانسون نقطة مهمة على هذا الصعيد: ليس الأدب، في نظره، مجرد انعكاس للمجتمع، بل هو «مُكمِّله»، من حيث كونه يُظهر ما ليس مرئياً بعدُ وما لم يكن مرئياً في المجتمع. يمكن أن يعبِّر إذن عن «واقع الغد أكثر منه عن واقع الحاضر».

- يُبيِّن «قانون التأثيرات الخارجية». تأثير جاذبية بعض الأقطاب الأدبية الكبرى بما يتجاوز اللغات والانتماءات القومية. وهكذا فإنَّ النمط ذاته من الاهتمامات يُمكن أن ينتشر في عدة بلدان في اللحظة ذاتها تقريباً (نفكر في نهضة المسرح في إيطاليا وإنكلترا وإسبانيا وفرنسا عند منعطف القرنين السادس عشر والسابع عشر). إلاَّ أنَّ لانسون يُشير أيضاً إلى حدود هذه التأثيرات، ذلك لأنَّ كلَّ نتاج أدبي يتأثَّرُ بتقاليده المحلية («الجمهور لا يأخذ من الخارج إلاَّ ما يُلائم طبيعته»)، ولأنَّ حركة التأثيرات غالباً ما تكون متعدِّدة الأقطاب («إنكلترا، في نظر الألمان، تُستخدم لرفض النفوذ الفرنسي»).

- «قانون تبلور الأنواع». يُعبِّر عن تأثير «خمول» ما لدى الكُتَّاب والجمهور المعتادين على تقليد تُحف فنيَّة من الماضي. لذلك فإنَّ التراث «كذوق جماعي للأجيال السابقة»، يمارس ضغطاً شديداً على الخيارات الأدبية للأجيال الجديدة.

- «قانون الترابط بين الأشكال والغايات الجمالية» الذي يكسر الصورة التقليدية للرباط بين الشكل والمضمون. يُشير لانسون إلى «أنَّ استخدام شكل مُعيَّن استولَدَتْهُ أو استوردته

(*) مذهب مسيحي مُتشدِّد (المترجم).

ظروف مختلفة يسبق تصوُّر خصائص هذا الشكل وقوّته»: هكذا، ظهرت أعمالٌ مسرحية في فرنسا قبل أن تتبلور النظرية الكلاسيكية عن هذا النوع الأدبي.

- «قانون ظهور التحفة الفنية». وهو أساسيٍّ في التاريخ الأدبي كما يراه لانسون: البحث عن المصادر والمؤثِّرات؛ فالأعمال الفنية الكبرى لا تظهر بتاتاً وحدها وبصورة مفاجئة؛ بل هي بحاجة إلى محاولات تمهيدية وتجارب وأخطاء تسبقها في الطريق الذي تسلكه: «الكُتَّاب الكبار انتهازيّون». فوق ذلك، إنهم ليسوا كذلك إلاّ ارتباطاً بانتظارات الجمهور: «من هنا يبدو اختيار التوقيت نصفَ المهمّة، وعلامة العبقريّة».

- «قانون أثر الكتاب في الجمهور». هو نتيجة طبيعيّة لهذا التوكيد الأخير. فالكتاب ليس نتاج شخص بمفرده، بل هو يحمل بصمات «ضغط الوسط المحيط»، ويؤثِّر عكساً عليه: «إنه ليس مؤشراً فحسب على عقلية الجمهور، بل هو عاملٌ من عوامل تكوُّنها». من هنا أهميته في النظام الديموقراطي: إنه يلعب، في ظلِّه، دورَ «جهاز منظِّم وموحِّد ومنسِّق».

لم يتبع تلامذةُ لانسون هذا البرنامج، وليس من اليسير تبرير هذا التقصير. ففضلاً عن أنَّ الدوافع وهي سوسيولوجية في ذاتها، والتي لها علاقة بالتشغيل الاجتماعي للنُخَب الجامعية، من المحتمل أن تكون مرتبطة بالترسُّبات الهوياتية للمباحث المعرفية. وما إنْ تتمركز مؤلَّفات كبرى، بصورة حصرية، حول المؤلفين، فإنَّ المصادر والمؤثِّرات تكفي لتحديد إسهام مؤرِّخي الأدب، أولئك الذين وجدوا من غير المناسب أن يقيسوا أنفسهم مباشرةً باختصاصيي الأنظمة الكتابية المختلفة. بالتناظر، لدى علماء

الاجتماع المصنفين [المُبرَّئِين] ميل إلى إهمال دراسة العالم الفني، تاركين هذا الجانب في عهدة علم آخر كان قيد التشكُّل في بداية القرن العشرين: علم الجمال. على كل حال، تخلى علم الاجتماع، في التقاليد الفرنسية، عن الدراسة الأدبية. وظهر في جيل لاحق مؤرخ كبير هو لوسيان فيڤر (Lucien Febvre) [1878–1956] واستخلص أنَّ دراسة الأدب دراسةً اجتماعيةً شكَّلت مادةً لِما أَطلق عليه هو ذاته «تخلّياً» أَسِفَ له وندَّد به (1941).

V ـ المفاهيم الماركسيّة

وإلى حدٍّ بعيد، فقد دفعت نقاط الضعف هذه، وكذا استخفاف علم الاجتماع الجامعي بالأدب بعضَ الذين كانوا يتساءلون عن الروابط بين الأدب والمجتمع إلى العودة نحو الأفكار الماركسيّة. ليس من المبالغة في شيء التأكيد أنَّ سوسيولوجيا الأدب كانت، في منتصف القرن العشرين، بمثابة الاسم الذي تَطَوَّرَ في ظله التحليل الماركسي للأدب في الأوساط الأكاديمية، كما في الأوساط الملتزمة على الصعيد السياسي.

لم يكن لدى كارل ماركس (Karl Marx) [1818–1883] وفريدريك إنغلز (Friedrich Engels) [1820–1895] وقتٌ أبداً ولا انشغال للتنظير للأدب. إلاَّ أنَّ أفكاراً مُتناثرة في مؤلَّفاتهم أتاحت صياغة علاقة بين الحياة الأدبيّة والحياة الاجتماعيّة صياغةً متماسكةً. إنَّ النظرة الماركسية إلى التاريخ أعادت صياغة فكرة الكُلِّية ولذلك فهي وفَّرت انطلاقةً جديدة للأفكار المتحدرة من مونتسكيو. لقد ميَّز ماركس، في الحقيقة، الإنسان، بما هو فرد ملموس من لحم ودم، عن الإنسان كمادة للتاريخ أي ككائن نوعي: «ليس الجوهر البشري تجريداً ملازماً للكائن الفرد. الجوهر، في

حقيقته، هو مُجمل العلاقات الاجتماعيّة». «الأطروحة السادسة حول فويرباخ»، 1845). لا يتألّف المجتمع إذن من مجموع (الذوات الفرديّة)، بل هو قبل كل شيء «مجموع العلاقات والظروف الاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء الأفراد». (**غروندريس** *Grundrisse* 1857–1858). يتحدَّد التاريخ بتطوُّر القوى المُنتِجَة (البِنى التحتيَّة الاقتصادية) ويندرج في علاقات مُحدَّدة، إنْ في نظام الطبقات الاجتماعية وسُلُطاتها (البِنى الاجتماعية) أو في نسق السجالات الفكرية (البِنى الفوقية الإيديولوجية)، ولذلك فهو المكان المركزي الذي يتحقَّق فيه وجود الإنسان ككائن اجتماعي. ضمن هذه النظرة الإجمالية يُعتبر الأدب، في كلِّ أشكاله، عنصراً إيديولوجياً. فهو، كالأديان والفلسفات أو الميثولوجيات عُنصراً، يُتيح للبشر أن يَتَصَوَّروا [يتمثَّلوا] علاقاتَهم مع العالَم الواقعي. ومن هذه الزاوية فهو يطلُّ على لحظات كثيرة من التفكير الماركسي.

لقد أَوْلى ماركس فكرة الانعكاس مكانةً خاصةً: فالأدب، في نظره، يعكس أولاً المراحل الكبرى من التاريخ. وهو يقتبس من هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) [1770–1831] فكرة علاقة ما بين الأشكال الفنية والبِنى الاجتماعية (الإقطاعية والملحمة، العصر البورجوازي والرواية)، ويقيِّم، استناداً إلى ذلك، المؤلَّفات الأدبية تبعاً لإمكاناتها على قول الحقيقة عن العلاقات الاجتماعية. وهكذا فهو يثني على بلزاك الذي تُبيِّن رواياته بحدَّة دور المال والآليّات الاقتصادية (*La fille aux yeux d'or, Gobseck*). لكنه يعرف أيضاً أنَّ مواقف بلزاك السياسية مُحافظةٌ بالأحرى. ولذلك فهو يُبيِّن أنَّ العمل الأدبي قد يذهب في الاتجاه المعاكس لأفكار الكاتب. إنَّ الاشتراكي أوجين سو (Eugène Sue) [1804–1857] يخلق في كتابه **عجائب باريس** *Les mystères de Paris*

يوطوبيا إنسانوية تخادع قُرَّاءه (ينتظر أن تحصل فيها تدخلات شِبه سحريّة من جانب الأمير رودولف (Rodolphe) المُكَرَّس لمعاقبة الأشرار ومكافأة الصالحين)، في حين يسلِّط الرجعي بلزاك الضوء بطريقة ملائمة جداً على العلاقات الاجتماعية: لأنه يأسف لسقوط الأَرستقراطية، فهو يبيِّن أفضل من سواه الأسباب والمجازفات التي تقف وراء تلك الظاهرة. ليس غرض ماركس وصف العالم، بل تحويله: في نظره، تُقاس قيمة العمل الأدبي بهذا المقياس، كما أنَّ نوعية الانعكاس الذي يقدمه هذا العمل يمكن بالتالي أن تساعد أولئك الخاضعين اجتماعياً للهيمنة ليتعرَّفوا إلى عوامل الهيمنة، وليتحرروا منها بعد ذلك.

تحوَّلَ هذا المشروع، في غالب الأحيان، لدى عدد من ورثته إلى ما يُشبه الوصفة الطبية. بعد موت ماركس، حاول إنغلز أن يشرح إلى من كانوا يراسلونه من الاشتراكيين ما ينبغي أن يكون عليه الأثر الأدبي، فشدَّد، في آنٍ معاً، على طبيعته المحاكاتية، إذ عليه أن يعكس الملامح النموذجية للواقع، وكذلك على تأثيراته البراغماتية، (إذ عليه أن يوجّه وعي القارئ أي ميله السياسي). وقد حافَظَ فلاديمير إيليتش لينين (Vladimir Ilich Lénine) [1870–1924]، من جهته، على التفسيرات نفسها تقريباً، أما لدى بعض القادة الاشتراكيين والشيوعيين في القرن العشرين، فإنَّ الفكرة القائلة بأنَّ على الأدب أن يساهم في بناء وعي القرّاء أَسَّسَت لحقٍّ مزعوم في وصاية السياسي على الأدبي: ما جعل الحزب (الشيوعي) يدَّعي حق التدقيق في ما إذا كان مَيْل الأعمال الأدبية المُنتَجَة في داخله أو في المجتمع الذي يديره يتطابق أم لا مع «الخط» الذي حدَّده (ما يعني العودة وإن بصيغ أخرى، إلى المواقف الأفلاطونية والدينية).

أقامت نظرية الانعكاس، إذن، بين الإنتاج الأدبي والعلاقات الاجتماعية رباطاً يُملي على العمل الأدبي أن يكون على صلة بمصالح طبقة اجتماعية مُحدَّدة. أسئلة كثيرة عن طبيعة هذا الرباط بقيت من دون إجابة: هل ينبغي أن تُؤْخَذَ بالاعتبار الطبقات الاجتماعية الكبرى (البورجوازية، الأَرستقراطية، البروليتاريا) أو مجموعات ومجموعات صغرى، (بورجوازية القضاة والمحامين مثلاً)؟ كيف يتم الربط بين الأصل الاجتماعي وخيارات الكتابة؟ ما هو الموقف من القضايا الخاصّة بالشكل؟ أسئلة كثيرة رسمت حدّاً نظرياً مهماً.

رغم ذلك، دلَّت بعض الأعمال الكبرى ذات الاستلهام الماركسي على خصوبة تلك الأفكار. يربط الكتاب اللافت وغير المُقَدَّر عن **التاريخ الاجتماعي للفن والأدب** *Histoire sociale de l'art et de la littérature* للكاتب الهنغاري أرنولد هاوزر (A. Hauser)، في الخمسينيات، المُتَرجَم إلى الفرنسية في الثمانينيات (1984) الإنتاج الأدبي مع جمهوره (الشريك والمستهلك...)، موضحاً دور الخيارات الشكلية والمادية (بما فيها التقنية) لدى الفنانين. وكانت الأعمال الأولى لجورج لوكاش (Georg Lukács) [1885–1971]، مثل **نظرية الرواية** *La théorie du roman* (1920؛ الترجمة الفرنسية سنة 1963) أكثر تأثيراً في فرنسا بفضل العمل التأويلي الذي قام به تلميذه لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) [1913–1970]. استعاد لوكاش، على طريقته، المطابقة التي أقامها هيغل بين الحالات الاجتماعية والأشكال الجمالية. إنَّ العالَم الإغريقي القديم أو العصر الوسيط الغربي هما، في نظره، عالمان مُوَجَّهان بمبادئ ثابتة تستخدمها بالمناوبة أشكالٌ جماليةٌ لا زمنية ونموذجية: الملحمة، المأساة، إلخ. فالرواية التي ظهرت في عصر النهضة (Renaissance)، هي «الشكل الدياليكتيكي

للملحمة»، أي الانعكاس لعالَم مُفَكَّك، ومتزامن مع ظهور الفرد الإشكالي، وقد تنمذجت في ثلاثة أشكال. الرواية المثالية المُجرَّدة (مثل **دون كيشوت** (Don Quichotte)) قَدَّمتْ بطلاً يبحث عَبَثاً عن قِيَم ليس في إمكان العالَم أنَّ يوفِّرها له: إن وعيَه ضيِّق جدّاً قياساً على تعقُّد العالَم. الرواية السيكولوجيّة مثل **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*)، هي رواية بطل تفيض روحه عن حدود العالم: هو بطل يلاحق أيضاً قِيَماً مستحيلة التَحَقُّق، لكنَّه يعرف تفاهة مسعاه. أخيراً، الرواية التعليمية عن الرفض الواعي التي مثَّلتها رواية **فيلهلم مايستر** (*Wilhelm Meister*) للكاتب يوهان فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe) [1749–1832]، وبطلها يعرف الطبيعة الاصطلاحية للعالَم الذي نشأ فيه ويضبط مشروعه تدريجياً على إيقاعه. هذه الأصناف تبقى مجرَّدَةً قليلاً وتبقى الموضوعات التاريخية موضع شك (العالَم الإغريقي القديم أو العصر الوسيط لم يكونا ثابتَيْن)؛ **الرواية التاريخية** (*Le Roman historique*) (1937؛ الترجمة الفرنسية عام 1965) أتاح كتاب الرواية التاريخية المزيد من التدقيقات. فقد تابع هذا الكِتاب الكبير، على مدى قرون وعلى امتداد أوروبا الفعلَ المتبادَل [التأثير] بين التطوُّر الاقتصادي والاجتماعي، وتصوُّر الفاعلين الاجتماعيين للعالَم، والأشكال الفنية. لقد دُرست الرواية التاريخية بدايةً كشكل خاص من أشكال النوع الروائي له تكوينه الخصوصي. فهي مرتبطة بالمرحلة الثورية وبالوعي النابع منها الذي يعتقد بقدرة البشر على تغيير مجرى التاريخ. من ناحية أخرى، عرضت الرواية التاريخية التاريخ. لذلك قدَّمت عنه شكلاً ملموساً وتفسيراً في أنٍ معاً. على سبيل المِثال: ماذا يعني التبئير (من بؤرة) الذي يقوم به ليون تُولستوي (Leon Tolstoï) [1828–1910] حين يَصِفُ مطوَّلاً ردَّات الفعل الثانوية لدى الجيش الروسي في رواية **الحرب والسِّلم** (*Guerre et Paix*)؟ ذلك أنه

حاول أن يُشير، عبر وقائع نموذجية، إلى ردّات الفعل العميقة لدى الشعب الروسي، ومن خلال ذلك، إلى تسلسل الأسباب التي أدَّت إلى هزيمة الغازي الفرنسي. يعني ذلك أنَّ رواية تولستوي بدورها ليست بلا تأثير، على وعي الشعب الروسي لذاته. كذلك حلَّل لوكاش مؤلَّفات وولتر سكوت وشارل دو كوستر وستاندال وغوغول، محاولاً دوماً أن يتفحَّصَ علاقاتها العميقة بعصرها والإمكانات التي كان يوفِّرُها الشكل الروائي في زمانهم. كتابه عن **مشكلات الواقعية** *Problèmes du réalisme*، وهو مجموعة نصوص كُتبت قبل الحرب ونُشِرَت بالألمانية سنة 1971 وبالفرنسية بعد أربع سنوات، ودراسته عن **سولجينيتسين** *Soljenitsyne* (1970) تطوِّرُ هذه المبادئ النظرية. فالدراسات عن الأُهجية والانطباعية ونوع الحكاية أو عن صورة الناقد تشكِّل دوماً مناسبةً للربط بين حالة اجتماعية مُعيَّنة وبين المؤلَّفات التي تصوِّرَها وتساهِمُ في الوقت ذاته في صنعها.

قدَّم لوسيان غولدمان استناداً إلى منهج ساهم لوكاش إلى حدٍّ كبير في الإيحاء به، ثلاث دراسات مهمّة: **الإله الخفي** (*Le Dieu caché*) (1956)، **في سوسيولوجيا الرواية** (*Pour une sociologie du roman*) (1964)، **راسين** (*Racine*) (1970). ساهمت هذه المؤلَّفات في نشر فكرة في العالم الفرانكوفوني مفادها أنَّ دراسة الأدب دراسةً سوسيولوجيَّةً أمرٌ ممكنٌ وضروريٌّ. يرى غولدمان أنَّ القيم الروحية للنفس البشرية تعبِّر عن نفسها بأشكال وبِنىً جمالية عديدة: إنَّ **نظرةً إلى العالَم** تتكوَّن فيها. هذه النظرة لا تعبِّر عن «أفكار» أو «رغبات» مجموعة أو فرد، بل عن **وعي ممكن** لديهما ـ أي وعي حقيقة العلاقات الاجتماعية لا انعكاسها الذي تُشوِّهه الإيديولوجيا. إنَّ خصوصية بعض المؤلَّفات الكبرى

تتمثَّل إذن، حسب غولدمان، في قدرتها على بلورة ما يفكر فيه أفراد مجموعة اجتماعية «من غير أن يدركوه». وهكذا تُقدِّم هذه المؤلَّفات الكبرى إلى هذا الفكر **تماسكاً** فريداً غير قابل للاستبدال، ونوعاً من النموذج الذي يمكن أن يشكِّل مرجعاً لأفراد مُعيَّنين. مقابل التاريخ الأدبي الذي كان يُدرّسُ في زمانِهِ زعم غولدمان أنه قَدَّم بديلاً عن «معرفة» لانسون «فَهْماً» أكثر طموحاً. ما كان يهمُّهُ ليس جزءاً من النشاط الأدبي (محتوى، موضوع، إلخ)، بل مُجمل المؤلَّفات التي يعبِّر كل منها عن جانب من النظرة إلى العالَم. فتجاوز بذلك، في الآن ذاته، حدود ماركسية لا تهتمُّ بغير المحتوى، ونظرية الانعكاس لِما فيها من ميكانيكية. واقترح منهجاً سمَّاه «البنيوية التكوينية». يقضي هذا المنهج بقراءة المؤلَّفات بحثاً عن **التماثلات** التي تجمع **البِنى الدلالية** في هذه المؤلَّفات مع البِنى الدلالية في النظرة إلى العالَم لدى جماعة أو مجموعة من الأفراد.

بحث غولدمان عن زاوية أخرى للمقارَبَة في تحليل الرواية الجديدة في كتابه **سوسيولوجيا الرواية** (1964) (*Pour une sociologie du roman 1964*). ونظر في كتابات كلود سيمون (Claude Simon) وروب غرييه (Robbe-Grillet) أو نتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، وذلك بإدخاله التحليل الماركسي في استخدام المال. لقد بيَّن ماركس، في الحقيقة، أنَّ الرأسمالية تميل إلى كسر القيمة الاستعمالية للأشياء لحساب النقد، أي القاسم المشترك والقيمة المجرَّدة للتبادل: كما أنَّ العلاقات بين البشر تتحول إلى علاقات بين أشياء لا بين أفراد. صارت هذه **التَّمدية** (من مادّة) في العلاقات الاجتماعية، في أصل **التشييءُ** الذي طرحته الرواية الجديدة. وسنرى، فيما بعد، أن هذا المبدأ أتاح

لأدورنو (Adorno) أن يعرض منظورات مهمة أخرى بإيجاز أقل.

في الوقت ذاته حاول جان–بول سارتر، الذي كتب كثيراً عن الأدب، أن يُجري مصالحةً بين الطروحات الماركسية وطروحات التحليل النفسي. فضلاً عن كتاباته النقديَّة (**حالة** I *Situation I*، 1948)، تمثَّلت مساهمته في السوسيولوجيا الأدبية، على نحو خاص، في بحث له بعنوان **ما هو الأدب؟** (*Qu'est-ce que la littérature?*) (1948)، وبالمنهج الذي اقترحه في مُقدِّمة كتابه، **نقد العقل الجدلي** (*Critique de la raison dialectique*) (1960)، والذي طبَّقه في كتاب له عن فلوبير، وهو كتاب لم يكتمل (**أبله العائلة**، *L'Idiot de la famille*، 1971–1972). في بحثه **ما هو الأدب؟**، قدَّم سارتر مساهمةً في السجالات الأدبيّة لفترة ما بعد الحرب («حالة الكاتب في سنة 1947» «Situation de l'écrivain en 1947»)، لكنه طوَّر كذلك سوسيولوجيا تاريخية حقيقية عن الجمهور الأدبي («**لمن نكتب؟**» «Pour qui écrit-on?»)، بيَّن فيه الأهمية الكبرى للتغيُّرات الحاصلة بين عامَي 1830 و1848. منذ تلك اللحظة صار الكاتب يكتب ضِدَّ جمهوره البورجوازي بسبب «التناقض العميق الذي يضع الإيديولوجيا البورجوازية في مواجهة متطلّبات الأدب». نشأ، في المقابل، «نوع من الإكليركية» التي جعلت الكُتَّاب يكتبون للكُتَّاب الآخرين، منتجين بذلك إيديولوجيا لقيمة الأدب التي راح سارتر يُعايِنُ نتائجها حتى في الطريقة التي راح راوي أقاصيص موباسان (Maupassant) ينظم فيها حكايته. في مُقدِّمة كتاب **نقد العقل الجدلي**، اقترح سارتر المنهج التقدمي التراجعي؛ وفيها طرح السؤال: «كيف يتحوَّلُ المرء إنساناً يكتب؟» ـ فلوبير، على سبيل المثال. للإجابة على هذا السؤال بنى سارتر الوسائط التي تجعل من الفرد كائناً اجتماعياً: العائلة، المدرسة، العلاقات

الإنسانية. إن الاجتماعي ليس شيئاً غريباً على الأفراد [من خارجهم]، بل هو يكوِّنهم من الداخل ويلعب دوراً في مشاريعهم كما في أفكارهم. وهكذا فإنَّ رحلةً في الاتجاهين بين معرفة عن العصر ومعرفة عن الفرد يمكن أن تثري المعرفة عن «استبطان الخارج» و«إظهار الباطن» اللذين طوَّر فلوبير (Flaubert) من خلالهما مشروعه الحياتي، وبتحقيق هذا المشروع حقّق ذاته.

في مرحلة ما بين الحربين كتب الفيلسوف الألماني فالتر بنيامين (Walter Benjamin) أفكاراً عن بودلير (Baudelaire) وبرخت (Brecht) وغوته وكتّاب آخرين. ومع أنها كُتبت في المنفى وأحياناً بالفرنسية، فهي لم تُعرف في فرنسا إلاّ في سبعينيات القرن العشرين. وهي وَضعت في التداول سلسلةً من المقولات مثل «المُتَسَكِّع» (*«le flâneur»*)، و«المَقَاطِع» (*«les passages»*)، و«الأسلوب الحديث» (*«le modern style»*)، التي كانت تتبلور فيها، على طريقة الإلهام الشعري، علاقاتٌ اجتماعية في مُخيِّلة الكُتّاب. وهكذا فقد توصل بنيامين إلى تصوُّر تجربة بودلير في المدينة الكبيرة كأنها تكثيف للتحولات الاقتصادية والمدينية في القرن التاسع عشر. غير أنَّ لهذا التحليل الأدبي ارتدادات كثيرة على الحاضر لقد أوضح بنيامين، مُتأثِّراً بهزيمة الحزب الاشتراكي الديموقراطي الألماني وبصعود النازية، أنَّ الأدب هو المؤشر الأكثر مَحْسُوسيّة بالنسبة إلى الدراما التاريخية، وهو في الوقت عينه المكان الذي يُمكن أن تنعكس عليه حتمية التاريخ. لقد كان تأثيره ملحوظاً على الفلاسفة الألمان الذين لجأوا، في معظمهم، إلى الولايات المتحدة الأميركية، والذين أسَّسوا بعد الحرب ما سُمِّي بـ مدرسة فرانكفورت. كان الأبرز بينهم ت.ف. أدورنو، الذي ترك، فضلاً عن مؤلَّفاته الفلسفيّة، كتابات عديدة عن الموسيقى

والأدب. بينما كان قسم من التُّراث الماركسي يُفَضِّلُ المحتوى الواقعي والوظيفة الوصفية للمؤلفات النموذجية، راح أدورنو يُحَلِّلُ أكثر المؤلَّفات صعوبةً ولُغزاً كمؤلِّفات مالارميه وڤاليري أو الشاعر الألماني ستيفان جورج (Stefan George). مستعيداً فكرة تشييء العلاقات الاجتماعية، محاولاً أن يبيِّن أنَّ الفن الأكثر نخبويةً يمكن أن يكون ردَّة فعل على اللغة التي «أذلَّتها التجارة». وهكذا صارت التجربة المعزولة والفردية المدفوعة إلى راديكاليَّتها القصوى بمثابة «صوت البشر الذين فصلت بينهم الحواجز». (**ملاحظات حول الأدب** *Notes sur la littérature*، 1958؛ الترجمة الفرنسية 1984). لئن كان تفكير أدورنو قد أتاح فعلاً تحليل المؤلّفات الأدبية من غير ما رابط ظاهر مع الرهانات الاجتماعية، فقد ظلَّ متعلِّقاً بفكرة الانعكاس الماركسية وقلب، بمعنى ما، منطِقَها.

منذ سنوات 1960 في فرنسا، أدّى نتاج لويس ألتوسير (Louis Althusser) [1918–1990] وفريق عمله البحثي في دار المعلمين العليا École normale supérieure، بالارتباط مع البنيوية ومع تحليل جاك لاكان (Jacques Lacan) [1901–1981] النفسي، إلى إحداث انعطافة حادة في التقاليد الماركسية. هناك حُجّتان نظريّتان كان لهما دور أساسي. اعتبر ألتوسير أنَّ الإيديولوجيا، مثل اللاوعي، بُعْدٌ ملازمٌ للعقل البشري، وليس لها، بهذا المعنى، «تاريخ». ما يعني أنه لا يجوز الخلط بينها وبين «الإيديولوجيات» الخاصة التي تحدِّد وجهة المصالح الظرفية لجماعات اجتماعية مُحدَّدة. وبذلك فإنَّ ألتوسير يتفادى الحتمية، مانحاً درجةً معيَّنةً من الاستقلال الذاتي للطريقة التي يتمثَّل فيها البشر وضعَهم الفعلي. إنَّ الآثار الفنيَّة هي، في نظره، أماكن تعبِّر فيها

الإيديولوجيا عن نفسها من غيرِ أن يكون الكاتب على وعي بذلك. بناء على ذلك فإنَّ عمل المحلّل يقوم على الكشف عن آثار هذه الإيديولوجيا، وعلى بناء تماسك استناداً إلى مؤشّرات متفرِّقة؛ إنَّ البحث الأدبي، من موقع الشبه المبدئي، بعلاقة المحلِّل النفسي بموضوعه، تجمعه علاقات قربى مع البحث عن «عَرَض» من الأعراض لا يعكس النص إيديولوجيَّةً خاصّةً سابقةً عليه، بل يتحوَّل إلى مكان تُخْلَق فيه توتُّرات إيديولوجيّة لا يستطيع مؤلِّفُها السيطرةَ عليها. أضاف ألتوسير إلى نقطةِ القوّة هذه نقطةً أُخرى. فهو يصوِّر، في الحقيقة، الزمن الإنساني مقارناً إيّاه بخطَّي سكّة الحديد المتوازِيَيْن اللذين يوصلان إلى مَحَطَّة. على كل خَطٍّ يمضي موكبٌ تَتَحَّدد سرعَتُهُ بحجم الحمولة وبقوة القاطرة. هكذا فإنَّ لكلِّ حقلٍ إيديولوجيٍّ تقليده الخاص الذي يجعلُهُ يتقَدَّمُ بسرعته الخاصّة. فلا يمكن إذنٍ أن نقارِنَ، بطريقة عرضانيَّة، «قطارَي» الاقتصاد أو الفن. إنَّ لكلٍّ منهما زمنيَّةً تخصُّه.

إنّ أعمال ألتوسير القليلة حول الأدب (ولا سيما قراءته **بريخت** من خلال المخرج الإيطالي جورجو سترلير (Giorgio Strehler)) والأعمال الأكثر أهميَّةً لبيير ماشري (P. Macherey) (**من أجل نظريّةٍ للإنتاج الأدبي** *Pour une théorie de la production littéraire*، 1966) تبيِّن كيف أنَّ بلزاك أو جول ڤيرن (Jules Verne) أنتجا مؤلَّفات (**الفلاّحون** *Les paysans* أو **الجزيرة السحرية** *L'île mystérieuse*) وفاتَ كلاًّ منهما تضميناتُها الإيديولوجية. في هذا السياق نشير إلى عمل مهم يربط للمرة الأولى بين مؤسسة رسمية واسعة النطاق يسميها ألتوسير الأجهزة الإيديولوجية للدولة Appareils idéologiques d'État ـ المدرسة في هذه الحالة ـ مع الانتاج والتلقي الأوروبيين. رينيه باليبار، في كتاب، **الفرنسيون الخياليون** *Les français fictifs*،

(1974)، يبيِّن، على أساس ذلك، أنَّ خيارات الكُتَّاب اللغوية والأسلوبية تبقى مرتبطة بالطريقة التي تعلموا فيها مهنتهم في عالم مدرسي تعصف به التناقضات وخيارات المجتمع الإجمالية. هذا الوسيط الذي يظهر بشكل ملموس في الإرشادات الرسمية والكتب والتدريبات يُحدِّد طُرُقَ الكتابة واختيار المراجع المشتركة بين العاملين في الحقل الأدبي، كما يُحدِّد تصوُّراً عن دور الكاتب وعمله. للمرة الأولى يجد استبصار سارتر المُستعاد على يد رولان بارت تفسيره؛ استناداً إلى هذا الاستبصار يقال إنَّ «الأدب هو ما يتمُّ تلقينُهُ». ثم امتد استبصاره في دراسة بيير ماشري (**في ماذا يفكر الأدب؟** *À quoi pense la littérature?*، 1990). يبيِّن فيها أنَّ الأدب نمطٌ خاصٌّ من المعرفة لا هو مفهومي ولا نظريّ بَيْدَ أنَّهُ جوهري، وعلى الفلاسفة أن يتعرَّفوا إليه كما هو.

لا شك في أنَّ الألتوسيرية هي النقطة المتوهِّجة التي دخلت الماركسيةُ منها إلى قلب النظام الجامعي الفرنسي. بعد ذلك أدَّى تدهور نفوذ الحزب الشيوعي وانتشار موجة النيوليبرالية التي اجتاحت أوروبا في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى تدمير هذه الإمارة من الماركسية الفكرية. غير أنَّ أفكارَها غذَّت طريق النقد الاجتماعي الذي انخرط فيه جزءٌ من أولئك الذين اعتمدوا دراسة الأدب دراسةً سوسيولوجيةً!! (انظر: الفصل الثالث).

VI ـ الشكلانيّة، التاريخ والمجتمع

تطوَّر على خط موازٍ تيّارٌ بحثِيّ ونقدِيّ أدبِيّ نشأ في روسيا في بدايات القرن العشرين وسُمِّي «الشكلانية». كان في البداية بمثابة ردَّة فعلٍ ضِدَّ التعليم الذي حاول أن يُعمِّم التحليل النفسي على كلِّ شيء، التعليم الفيلولوجي والمُتَحَجِّر الساري في

موسكو وسان بطرسبرغ. ولأنّه أراد أن يكون تيّاراً تقدُّمِيّاً، بل ثوريّاً في مجاله، راحَ في البداية يُحاوِرُ الماركسية ثم ما لبث أن وَجَد نفسه في صراع معها. وبعد أن وطَّد مواقِعَهُ في روسيا في سنوات 1920، انتشر عدد من أعضائه في أوروبا الغربيّة والولايات المتحدة الأميركية.

رفضت الشكلانية الفَصْلَ بين المضمون والشكل واعتبرت النص الأدبي، على غرار كلِّ عمل فني، بمثابة «شكل ـ معنى»: تتميَّز مادّته الخاصة، المبنيَّة بدايةً على اللغة الطبيعية، ببناءٍ معقَّد تدخل فيه عناصر مُرمَّزة شتى (الإيقاع، النظم، الأنواع الأدبية، الأعراف الثقافية، إلخ) التي تُنتِجُ، قياساً على الاستخدام «الطبيعي» للُّغة، مفعولاً غريباً [خارج المألوف] (*ostraniene*)، ويشكِّلُ هذا الفارق الصفة المُميِّزة «للأدبيّة» التي تعتبرها التحليلات الشكليّة موضوعاً خاصاً بها. بيد أنَّ الشكلانية، خلافاً لِما يُظنُّ أحياناً اليوم، لم تزعم أبداً أنها حصرت اهتماماتها في التحليل الشكلي للمؤلَّفات، ولا هي فعلتها من سياقها الثقافي. وهكذا فإنَّ ڤيكتور شْكْلوڤْسكي اقترح فكرة تَلَف الأشكال [بِلاها واستهلاكها] ليدفع بفكرة أخرى مفادها أنَّ التجديد في الفن يرتبط بوجود قدرة على «نزع الأتمته» عن المادة الخاصة ما يشكِّل، في الحقيقة، فكرةً جوهريَّةً لبناء شِعرية تاريخية. إنَّ التمييز بين وظيفة **تلقائية [مستقلَّة]** تقيمُ علاقات مع عناصر مشابهة في أنظمة أخرى (المُخَطَّط الضخم في السينما، وفي الرواية الحديثة) والوظيفة **المُصاحبة (المُلازمة)** التي تقيم علاقات مع عناصر أخرى داخل النظام ذاته (استعادة التشبيهات الشديدة والمبالغة ـ «الفجر ذو الأصابع الوردية» ـ في نصوص ساخرة) يُملي [التمييز] حركةَ ذهابٍ وإيابٍ دائمةً بين مختلف الأنظمة. إنَّ كلَّ تحليل للمتغيِّرات الحاصلة في الأدب يُملي، على ما أشار إليه يان موكاروڤسكي

(Jan Mukařovský) عام 1934، الأخذ بالاعتبار العلاقة القائمة بين تاريخ الأدب وتاريخ المجتمع (انظر: *Change*، 3، 1969).

نَحَتَ ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، من جهته، مفهومَيْن أساسيَّيْن: المفهوم الأول، هو **كرونوتوب** (*Chronotope*)، والثاني، هو **ديالوجيزم** (*dialogisme*) أي **الحواريّة**، ويمكن النظر إليهما كامتدادين للنظرية الشكلانية ينطويان على بُعْدٍ اجتماعي. إنّ مفهوم الكرونوتوب(*) يعني ذوبان مؤشِّرات مكانية وزمانية في كلٍّ ملموس وقابل للفهم. يمكن أن يتكثف في صورة (العتبة، الطريق، الصالون)، أو حتى أن يتحول إلى ما هو خاص ببِنية روائية (مثل «الرواية الإغريقية» المغامرة أو التجريبية، مثل **كانديد** (*Candide*))، تتميَّز بكون عناصر السلسلة الزمنية يمكن أن تتعاكس، من التعاسة إلى السعادة، ثم العكس، على سبيل المِثال، وتتميَّز بتدخل الصدفة تدخلاً منهجياً. هذا الرسم الفريد للعالم الخارجي هو كذلك المكان المفضل للمبادلات بين النص، من جهة، والكاتب وقرائه من جهة أخرى. إنَّ عالَم الكاتب وعالَم القراء يدخلان في تفاعل حقيقي مع كرونوتوبات المؤلَّفات التي يُسمِّيها باختين كرونوتوبات خلّاقة؛ يحصل هذا التفاعل لأنَّ العالَمَيْن يندرجان في إطار إحداثيات مكانية وزمانية.

أما مفهوم الحوارية (dialogisme) فهو يعني وجود «أصوات» كثيرة وتَلاقِيها داخل نص تُعبِّر عن نفسها فيه وجهاتُ نظر إيديولوجية أو اجتماعية متباينة بل متنافرة. النوع المثالي للحوارية هو الرواية (في حين تُعبِّر النزعة المونولوجية [حوار من طرف واحد]، التي تتطابق مع نظرة مُغْلَقَةٍ إلى العالم، عن نفسها

(*) تنطوي الكلمة على معنى الزمن «كرونو» (المترجم).

في الملحمة أو في الشعر الغنائي). إنَّ اللغة الروائية تُمثِّل، بإعادة إنتاجها كلام شخصيات تمثِّل عناصر اجتماعية مُحدَّدة، لُغاتٍ إفرادية هي بمثابة وجهات نظر عن العالَم أو «إيديولوجيمات» («idéologèmes»). إلاَّ أنها لا تكتفي بنقلها كما يمكن أن تفعله اللغة العادية، بل تُنظِّمها بما يجعلها تقدِّم **صورةً** متجانسةً أو نموذجيَّةً. وهكذا فإنَّ رابْليه (Rabelais) [1494–1553] يمثِّل في نظر باختين (في كتاب بالفرنسية عن **مؤلَّف فرانسوا رابْليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة** *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*، 1970) نموذجاً مميَّزاً عن الانتشار الحَرِج لِلُغاتٍ اجتماعية مختلفة، من الخطابات العلمية (خطاب المتعلم والقانوني...) إلى الحكايات الشعبيّة: رأى باختين في ذلك حواراً بين المعرفة والموهبة الكرنڤالية الشعبية.

نمط الاهتمامات ذاته موجود في أفكارٍ صاغها يوري لوتمان (Iouri Lotman) الذي رأى إلى بِنية النص الفني كنموذج نهائي لعالَم لانهائي (**بِنية النص الفني** *La structure du texte artistique*، 1973، بالفرنسية). إنه يشدِّد على التصميم [النمذجة] الذي يحصل في الفضاء الأدبي، كتنظيمه مثلاً من «فوق» مقابل «تحت»، ويبيِّن إلى أي درجة تغدو عناصرُ النموذج كلُّها وثيقة الصلة، بالضبط فَوْرَ اندراجها في «إطار» العمل الفني. إنَّ موضوع أي عمل فني، ومسيرة أية شخصية ومنظومات القِيَم (أو أكسيولوجيا) تتيح التمييز بين عدة أنماط من التصاميم، بل وإدراجها ضمن إطار شِعرية تاريخية. إنَّ أفضل الأعمال التي كُتبت عن السيميائية النصيَّة الفرنسية (مثل أعمال فيليب هامون) تمضي في الاتجاه ذاته. إنها أمَّنت بذلك أدواتٍ دقيقةً ومُحدَّدةً لوصف النصوص. أيّاً

يكن شكل اندماج هذه الأدوات وطبيعتها داخل العالَم الاجتماعي، من المؤكد أنَّ من غير الممكن فهمها دون أن نأخذ في الحسبان تعقُّدَ الأنظمة التي تُكوِّنها. إننا ندين لآخر اسم ذكرناه بهذه الصيغة ـ المعادلة: «يتميَّز كل مجتمع بطريقته في إنتاج الخطاب وإدارته وتخزينه». (**أطلس أونيڤرساليس للآداب** *Atlas Universalis des Littératures*، 1990). هذه المعادلة تُبيِّن بوضوح الرابط بين البحث السيميائي والرهانات الاجتماعية؛ وتُبيِّن أيضاً أن «الخطاب» المفهوم بهذا المعنى يُدرج الأدبي في نظام مجموعات أكثر شمولاً، في «ثقافةٍ» ما بالمعنى الكامل.

VII ـ سوسيولوجيا الفن والثقافة

أَنتَجَت أعمالٌ سوسيولوجية، في ألمانيا، منذ بداية القرن العشرين، بتأثير من علم النفس الاجتماعي، مؤلَّفاتٍ عديدة مُهمَّة حول المسائل الثقافية. عكس ما كان يحصل في الجامعة الفرنسية في ذلك الوقت، تَمَفْصَلَتْ بعضُ تلك الأبحاث على التراث الماركسي.

حاولت دراسات ماكس ڤيبر (Max Weber) [1864–1920] بصدد **الأخلاق البروتستانتية** (1904–1905، ثم في 1920) أن تصف بصورة عقلانية سلوكات غير عقلانية ظاهرياً وذلك بربطها «بصور العالم» وبـ «أفكار» البشر و«مصالحهم». ومنذ نهاية سنوات الثلاثينيات حاولت الدراسات المنفردة التي قام بها نوربيرت إلياس (Norbert Elias) أن تتجاوز الصراع التقليدي بين الفردي والاجتماعي الذي كبح سوسيولوجيا الفنون. وقد رأت «نظريته السوسيولوجية عن الارتباط المتبادل» في الذات «أنا» و«نحن» لا ينفصلان. ومنذ ذلك الحين غدت السلوكات المُعاشة

على النمط الذاتي، وكذلك حالات الاستلطاف والتقزز خاضعة لبحث ميداني عن تطورها في التاريخ الجَماعي وبفعل التاريخ الجَماعي. تصوَّر إلياس، العالَم الاجتماعي بمثابة نسيج من العلاقات، فبيَّن كيف تتشكَّل «أزياءٌ ومظاهر» خاصة بأُمة من الأُمم (طريقة التحادث في فرنسا مثلاً) أو خاصة بوسط مُعيَّن (**مجتمع البلاط** *La société de cour*، 1933، لكنه طُبع سنة 1969).

على الجانب الفرنسي، يُشار إلى أبحاث جمالية لشارل لالو (Charles Lalo)، الذي حاول أن يُعيدَ تأسيس علم عن الأعمال الفنية، فاصلاً، منذ البداية، الجمالَ كأمر عَرَضي ناجم عن نشاط بشري عن الجمال الذي يُمكن للإنسان أن يَعكِسه على ظواهر طبيعية. درَّس في السوربون لكن في عزلةٍ فكريةٍ نسبياً، دروساً عميقة مثل **الفن والحياة الاجتماعية** *L'art et la vie sociale* (1921) أو **علم جمال الضحك** *l'Esthétique du rire* (1949). إن علم الجمال السوسيولوجي الذي سمَّاه بنفسه نِسْبويّ وتَطوُّريَ. فهو يقوم أولاً على الفكرة القائلة بأن عدداً من عناصر الحياة الاجتماعية «غير الجمالية» قبْلياً يُمكن أن تُستنفر بغرض خلق شيء من الجمال. إنَّ العمل الفني يحوِّل الأشياء أكثر مما هو يصنعها. وهكذا فإنَّ شكل الدعامة المعدنية، إذا ما صُمِّمت على يد مهندس لتكون أكثر ما يكون صلابةً ومقاومةً للضغط، يُمكن أن يتحوَّل إلى لغة تعبيرية ويدخل بهذه الصفة في «الوعي الجمالي» لدى مجموعات اجتماعية. إنَّ لالو (Lalo) يبني «قاعدة فارق المستوى بين القِيَم الجمالية»؛ فهو يبيِّن، مُستخدماً بشكل أساسي أمثلةً موسيقيَّة، أنَّ الأشكال الفنية يمكن أن تتغيَّر قيمتها بتغيُّر استخداماتها الاجتماعية. إنَّ الأشكال المُسمَّاة جديدةً ليست في الغالب سوى استعادة أو تحويل أشكال قديمة أُسيءَ تقديرها،

وبالعكس، يمكن لأشكال مقيَّمة تقييماً عالياً ثُم ابتُذلت أن تصبح سمةً من سمات «التراجع الثقافي» لدى بعض الجماعات. وهكذا فإنَّ عدداً من القطع الفنية يمكن أن تكون ذائعة الشهرة في الصالونات أو في القصر ثم تغدو بالتالي من موضة باطلة في الأوساط البورجوازية وتتحوَّل إلى الأقاليم البعيدة، حيثُ يُعاد أحياناً اكتشافها كآثار «فولكلورية» أو «شعبية». هذه الفكرة الفائقة الخصوبة هي من بين تلك الأفكار التي تتيح الربط بين إسهام الشكلانية وإسهام السوسيولوجيا المعاصرة.

في إنكلترا وفي العالم الأنكلوساكسوني ينبغي أن نتذكَّرَ على الأقل دراسات في السوسيولوجيا الثقافية وضعها كُتَّابٌ من موقع سياسي يساري مثل: *The Uses of Literacy* لكاتبه ريتشارد هوغرت (Richard Hoggart) (1957)، *Culture and Society* لكاتبه رايموند ويليمز (Raymond Williams) (1958). إنّها تفتح المجال على سلوك طُرُق مختلفة جداً، وتقوم على دراسة حالات وتحقيقات عينية، وتعدل في نظرة الجمهور الذي تتوجه الأعمال الثقافيّة إليه. ولأنها ترفض التعارض بين المعرفة واللامعرفة فهي تتساءل عن وسائل الإعلام المعاصر وعن تأثير الثقافة الجماهيرية وعن المجموعات والحركات التي تستخدم شيئاً من الثقافة (*cultural contributors*) (R. Williams, «Developments in the sociology of culture», *Sociology*, 10, 3, 1976). لقد أجبرت أفكارها علماء الاجتماع المعاصرين على أن يُشككوا في كل النتائج القيِّمة التي انطوت عليها التحليلات الثقافية وأن يأخذوا في الاعتبار أعمالاً فنيَّة سبق أن أُسيء تقديرُها مثل الكُتب الأكثر مبيعاً مثلاً.

إنَّ البحث في مجال سوسيولوجيا الفنون والثقافة كان إذن غنياً جداً في كل أوروبا. ونشير بالمناسبة إلى أنَّ هذا العمل في

فرنسا كان، على صعيد الربط بين مختلف أشكال الممارسة الثقافية، أقل مما هو عليه في ألمانيا أو في المملكة المتحدة: لذلك استمرَّ علم الاجتماع الأدبي فيها يظهر كأنه فرع من الآداب أكثر منه واجهة لدراسات عن الثقافة عموماً. ونشير أيضاً إلى أنَّ هذه الطُرُق المختلفة في البحث السوسيولوجي الأوروبي قد تمَّ تناولها ببطءٍ في فرنسا، وبالتحديد بسبب ضَعف سوق النشر الفرنسي في مجال الترجمة. ومع ذلك ظهر تغيُّرٌ ملموسٌ مع منعطف سنوات 1950 و1960.

VIII ـ منعطف سنوات 1950–1960

نهوض علم الاجتماع الأدبي في الجامعة

لم تنشأ الإجازة في علم الاجتماع، في فرنسا، إلاَّ سنة 1957. إذ ذاك أخذ علماءُ اجتماع يتوجَّهون نحو دراسة المسألة الثقافية، والأدب على نحو خاص. وهكذا، فقد أصدر روبير إسكاربيت (Robert Escarpit) أوّل كتابٍ من سلسلة «ماذا أعرف؟» «Que sais-je» عن **سوسيولوجيا الأدب** *Sociologie de la littérature* (1958). وفي إطار منظور قيام سوسيولوجيا موجَّهة نحو الإعلام تأسَّس مركز علم اجتماع الوقائع الأدبية سنة 1960، وتحول سنة 1965 إلى «مؤسسة الأدب والتقنيات الفنية الجماهيرية» (ILTAM) حول الخطوط الكبرى للبرنامج الذي تضمَّنه هذا الكتاب. هذا البرنامج البحثي مخصص لاستكشاف الواقع الأدبي كشبكة تبادل بين المؤلف وقرائه والإنتاج المادي للكتب. وهو يقوم على مسار يأخذ بالاعتبار كثيراً المُعطيات الكمية. قَدَّم إسكاربيت أمثلةً تحليليَّةً إحصائيَّةً عن جمهور الكتاب وعرض بطريقة منهجية كل مكوِّنات هذه المهنة. إنَّ الثالوث القائم على إنتاج الكتب وتوزيعها

واستهلاكها صار، بذلك، مادة التحليل السوسيولوجي بالذات. في هذا السياق حلَّلت نيكول روبين (Nicole Robine)، مثلاً، فئة القرَّاء الفرنسيين، طارحةً أسئلةً وثيقة الصلة بارتياد المكتبات العامة؛ وبيَّنت على ضوء ذلك العقبة التي تمثِّلها المُميِّزات السوسيولوجية-الاقتصادية للقرَّاء على صعيد استهلاك الكتب (**قراءة الكتب في فرنسا من سنة 1930 حتى سنة 2000**، صدر عام 2000). في السياق ذاته أيضاً ظهر المؤلَّف الجماعي **الأدبي والاجتماعي** *Le littéraire et le social* بإشراف إسكاربيت، عام 1970، منفتحاً على علم اجتماع النص.

من الجَلِيّ أنَّ منشورات تتعلَّق بسوسيولوجيا الأدب والفن قد تزامن صدورُها بشكلٍ واضحٍ في فرنسا (حتى لو دَفَعنا ذلك، توضيحاً للفكرة، إلى تصنيف عناصر هذه البانوراما التاريخية تحت عناوين متمايزة). إنَّ المؤلَّفات المذكورة أعلاه لسارتر وغولدمان تعاقبت مع فارقٍ زمنّي قصير، وفي الوقت ذاته ظهرت ترجمات لمؤلَّفات جورج لوكاش على وجه التحديد. وبذلك حصل تركيز مكثَّفٌ جدّاً في الأفكار لحظة كان التفكير في الفن والثقافة قد انتعش برمّته بفضل ظاهرتين: نهوض البنيوية والسجالات التي حرَّكت الجامعة حول «النقد الجديد». التقى كل ذلك في حركةٍ عامّةٍ لتوسُّع الجامعة التي أمَّنت فضاءات جديدة لأفكار مبتكرة ولمسارات مُتَنَوِّعة. هذا المظهر التاريخي بحد ذاته يستحق علم اجتماعٍ طبقاً للأصول، وإلاَّ فمن الواضح على الأقل أنَّ حقلاً ملائماً لنوع من النشاط المتنامي في هذا المجال يكون قد تأسَّس.

بهذا تَكُون مختلف التيّارات التي حرَّكت البحث في هذا الميدان في المرحلة المُعاصرة قد ارتسمت (في هذه اللحظة

بالتحديد ظهرت المقالات الأولى، التي كانت بعدُ برنامجيَّة، لبيير بُورْدِيُو (Pierre Bourdieu) [1930–2002]، عن سوسيولوجيا الحقول [حقول البحث]). هذه التيارات هي، في الوقت عينه، قريبةٌ ومتعارضةٌ، كل منها تفضل مواضيع معيَّنة ومظاهر معيَّنة من الأدبي. وسنعرضها في الفصل الثالث من هذا الكتاب. إلاَّ أنَّ من الضروري، قَبْلَ ذلك، ومن أجل وضعها في إطار الممكن، تَفَحُّصَ المواضيع التي على عِلمِ الاجتماع الأدبي أن يتناولها على المدى التاريخي الطويل؛ وبذلكَ نحدِّد الظواهر التي على هذا العلم أن يهتم بها.

الفصل الثاني

المواضيع

إنّ العرض التاريخي الذي سبق يبيِّن الأمر جيداً: الأفكار والاقتراحات تتغيَّر دوماً في مادة سوسيولوجيا الأدب لأن التصوُّرات ذاتها المتعلِّقة بالأدب تتغيَّر. منذ أن أطلق تعريفٌ من نوع «الأدب هو...»، يُنتَجُ نصٌّ منطوقٌ يتطلب تأمله سوسيولوجياً، لأنه يتطابق مع طُرُقِ النظر ومع المصالح (الفكرية والفنية، وربما كذلك المادية والسياسية) لدى شخص ما أو مجموعة أشخاص أو فئة اجتماعية. ألا ينبغي أن يكون التاريخ الأدبي، بمعطياته الأساسية، تاريخاً لهذه التصوُّرات المتغيِّرة عن الأدب؟ النتيجة الواضحة هي أنه يغدو إذ ذاك من الضروري البحث عن مقاربة سوسيولوجية قادرة على أن تُراعي هذه المتغيِّرات؛ مقاربة لا تنحصر في وصف حالة تاريخية واحدة أو نمط واحد من أنماط الممارسة الأدبية.

عندما يَمْنَحُ علم اجتماع الأدب الامتياز للمؤلِّفين وللكِتاب وللقرَّاء، أو بصورة أشمل، للمُنتجين وللنصوص ولانتشارها وتلقِّيها (إسكاربيت، 1958)، فإنَّ لهذا التقسيم الثلاثي الفضل في البساطة والوضوح. وله كذلك فضل اعتبار الموضوع «الأدب» كالمواضيع الاجتماعية الأخرى. ويمكن تطبيق ذلك أيضاً على

السينما أو على الموسيقى، وكذلك على أمور لا تبدو من مجال التسلية والفراغ: على الألبسة مثلاً أو أثاث المنزل، إلخ. لأنَّ مثل هذا المسار يستند أساساً إلى الفكرة القائلة إنَّ الأدب منتوج ينتشر اجتماعياً، بالتالي فهو سلعة محتملة ـ هذا صحيح لكن له حدوده. في مثل هذه الحالة من التقسيم الثلاثي نجد أنَّ المسائل المتعلِّقة بالمحتوى والشكل (لِنَقُل، بعبارات بسيطة: المواضيع (thèmes) والأنواع (genres) مثلاً) تحلُّ في المقام الثاني. والحال أنَّ ذلك يُعدَّ خصوصيَّةً مُهمَّةً في هذا الموضوع الذي نُسمِّيه «الأدب». نجد أيضاً أنَّ هذا التقسيم الثلاثي ينحو باتجاه قطع هذه الأنظمة الثلاثة الواحد عن الآخر؛ والحال أنها أنظمة لا يمكن الفصل بينها: كم من مرَّة لا يكون العنوان من اختيار الناشر أو يكون محصلة مفاوضات بين المؤلف والناشر؟ وفي أغلب الأحيان لا يكتب كاتب ما كيفما اتفق لأي جمهور كان؛ أو على العكس، يصل إلى فئات من القرَّاء لم يكن يَتوقع الوصول إليهم أو أنه كان لا يرغب في الوصول إليهم... مثل هذا السلوك في التقسيم الثلاثي يُبقي هذه الخصوصية ضمنيَّةً لأنه لا يطرح في الحال السؤال عمَّا يجعل الأدب قادراً على تكوين موضوع خصوصي. إذ ذاك نصبح مدفوعين إلى أن ندرس تحت اسم «الأدب» ما تعنيه كلمة **دوكسا** (*doxa*)[1] [الرأي] والحال أنَّ **الدوكسا** [الرأي] هي ذاتها مسألة سوسيولوجية أساسية.

في الواقع يبدو جليَّاً أنَّ السوسيولوجيا الأدبية بوصفها مساراً بحثيّاً ظلّت طويلاً مميَّزة باهتمامها بالبُعد الاجتماعي لعمل فني أو مجموعة مؤلَّفات، لمؤلف أو مجموعة مؤلفين (مدرسة، تيار، جيل...) أكثر منه بالظاهرة الأدبية بمُجملها. وبذلك بدأت تابعةً لتاريخ الأدب وخاضعةً للفئات والتصنيفات التي سمّاها هذا التاريخ. لكنّها، في الوقت عينه، تركت لتاريخ الأدب مهمة تحديد

ما يصنع خصوصية الأدب، بالتالي فهي أهملت ما يمثِّل، في الواقع، المسألة الأساسية: ما الذي يجعل الأدب قابلاً لأن يُعرَّف كأدب من بين سائر الممارسات الاجتماعية؟ لتناول هذه المسألة من المفيد إذن النظر إلى الأدب بحد ذاته، بصفته كُلّاً؛ ثم النظر، من ناحية أخرى، إلى أجزائه المُكوِّنَة. هذا هو المسار الذي سنتبَّعه هنا. بعد ذلك يغدو تاريخ الأدب والسوسيولوجيا أكثر تهيُّؤاً لحوار مُجدٍ من كونهما واقعَيْن في سُلَّم تراتبي؛ والأمر نفسه يصحُّ على المقاربات الأخرى الممكنة (السيميائية، الجمالية، البسيكولوجية).

I ـ الممارسة الأدبيّة

سُمِّي الأدب بأسماء متنوعة على مرِّ العصور (باللغة الفرنسية «Lettres» و «Belles-Lettres» ثم «Littérature» في مفهومها الحديث). (وكانت تعني كلمة «الأدب» «المعرفة بصورة عامة»). أما المدارس والتيارات الأدبية التي كانت تجهد لتميِّز نفسها داخل المجموعات بأسمائها المختلفة، فقد كان شائعاً لديها أن تعرِّف أدبـ«ها» تمييزاً له عن «الـ»أدب عموماً؛ وهكذا فإنَّ بول ڤرلين (Paul Verlaine) [1844–1896]، في كتابه عن **الفن الشِّعري** *Art poétique*، أشاد بالشِّعر الذي يقتفي أثر الجَرْس والإيقاع واستبعد المظاهر الأخرى من الممارسة الأدبية في هذا البيت الشِّعري الازدرائي:

وكل ما تبقَّى هو من الأدب

(*Jadis et naguère*, 1884)

لم تكن إذن المفاهيم المتعلِّقة بالأدب ثابتةً على مرِّ الزمن، ولا في عصرٍ واحدٍ، تبعاً للمدارس والتيارات والبيئات، وحتى تبعاً للأنواع الأدبيّة وللكُتَّاب. كلٌّ من هذه التصوُّرات تنسب إلى الأدب

مضامينَ ومبرِّرات وجود و«رسالات» ومقاصد، ما يعني أنها مفاهيم «جوهرانية». يغدو المطلوب عندئذٍ أن نتساءل عمَّا إذا كان ممكناً، بعد هذا التنوُّع في الماهيات المزعومة، أن نميِّز شيئاً ما يشكِّل كُلّاً واحداً. بعد ذلك يصبح من الملائم أن ننتقل إلى تصوُّر وظيفي للأدب.

1 ـ نحو تصوُّر وظيفي للواقع الأدبي. لننطلق من مَثَل مُعيَّن: مَثَل **الميزانتروب [كاره الناس]** *Misanthrope* للكاتب موليير (Molière) [1622–1673] ومن الشرح الذي كتبه روسّو عنه في **رسالة إلى دالامبير** *Lettre à d'Alembert* (1758). يعيب روسّو على موليير أنه أضحك مِنْ ألْسِسْت (Alceste). كانت لهجته حادة: إنه يتحدث عن «فضيحة»، وحتى عن جريمة شنعاء لأنَّ ألْسِسْت رجل صادق، على حدِّ قوله، والصادقون جديرون بالاحترام؛ كذلك كان على موليير أن يفضِّل ألْسِسْت ويميِّزه ويُضْحِك من ذاك الخبيث فيلانت (Philinte). حتى إنَّ روسّو اقترح إعادة كتابة **الميزانتروب** بهذا المعنى (للجيل القادم، في ظلِّ الثورة، قام فابر ديغلانتين (Fabre d'Églantine) ـ الذي كتب «Il pleut, il pleut bergère» ـ بتنفيذ مشروع روسّو وألَّف نسخة جديدة من **الميزانتروب** مصحَّحة). القراءة التي قام بها روسّو هي من طبيعة سوسيولوجية. من جهة، لأنَّهُ يُجادِلُ أفكاراً وإيديولوجيا، إيديولوجيا النص، وهو أمرٌ سوسيولوجي تماماً. من جهة ثانية، لأنه يقدِّم تفسيراً سوسيولوجياً جداً لخيارات موليير. إنَّ موليير، يقول روسّو، يريد أن يثير إعجاب جمهوره؛ والحال أنَّ هذا الجمهور كان مؤلَّفاً قبل كل شيء من «أبناء البلاط» الذين يَرَوْنَ في فيلانت صورة مطابقة لمَثَلِهم الأعلى وفي ألْسِسْت شخصاً شاذّاً غريباً. ذلك أنَّ هذا المجتمع، يقول روسّو، فاسدٌ، وبما أنَّ على المؤلِّف دوماً أن يسعى إلى إرضاء جمهوره وإثارة

إعجابه، وإذا ما كان هذا الجمهور فاسداً فإنَّ العمل الفني الذي يعجبه هو بالضرورة فاسدٌ ومُفسِدٌ. هنالك إذن طريقة في وصف الآلية السائدة في السوق الأدبي (الحاجة إلى إثارة إعجاب جمهور معيَّن)، لكن هنالك أيضاً مصادر الإلهام (أفكار وصُوَر مأخوذة من عقليةِ هذا الجمهور)، وأخيراً نقاش حول دلالة المضامين والخيارات الجمالية في عمل فني ما، وهي دلالة اجتماعية بامتياز (كما في مسرحية تَسْخَرُ من نمطٍ معيَّن من أنماط السلوك).

ليس هدف روسّو تقديم وصف علميٍّ، لكنَّهُ يَسْتَخدِمُ معاييرَ سوسيولوجيّةً ليدعم تأويله وحكمه. ولهذا فهو يقدِّم توضيحاً جيداً لِما هو مطروح على بساط البحث ولِما يشكِّل انحرافاً مُمكناً على الدوام. أما المطروح على بساط البحث فهو تمييز المعايير الاجتماعية التي تتيح فهم عمل أدبي من بدء عملية الإبداع حتى التلقِّي، وظروف إبداعه وتلقِّيه، أي من اللحظة التي يحظى فيها بحظوة إن كان له من حظوة. أما الانحراف الذي يشكِّل تهديداً فهو ذاك الذي يقضي بوضع هذه التحليلات في خدمة فكرة جاهزة قِوامها أنَّ الأدب موجود أو ينبغي أن يكون موجوداً، إنه يتصرف أو أن عليه أن يتصرف [يفعل].

غير أنَّ روسّو - وهذا أفضل ما تتميَّز به مفارقاته التي يتلاعب بها بصورة واعية - يبوح بصراحة، في النص ذاته، بالأسباب الحقيقية لإدانته موليير. إنَّ هذا الأخير يُقدِّم الدليل على ما يمكن أن ينطوي عليه الأدب من إساءة عندما «يُغالي المؤلفون في قدرتهم على إثارة العواطف لتوجيه الاهتمام وجهة غير صحيحة». خلف نقاشه الجوهراني تكمنُ إذن مقاربة أخرى، هي تلك التي تقترح وظائف محتملة للأدب: «إثارة العواطف» و«توجيه الاهتمام». هاتان الوظيفتان قد تَغْدُوَان ركيزة «سُلطة» خاصة

بالمؤلِّفين. والحال أنَّ الوَضع الإجتماعي لأية فئة مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على الفعل (أي بالسلطة) الذي يمتلكه أو لا يمتلكه. هكذا ترتسم طريق لمقاربة وظيفية.

2 ـ عناصر نظرية في الفن الشفوي. هذا التحليل الأساسي للمُمارسة المُسمَّاة أدبية، والتي سنُسمِّيَها هنا، تفادياً لأي التباس، الفن الشفوي، يمكن بناؤه انطلاقاً من مُعاينة أولى، قِوامها أنَّ الأدب حقيقة اجتماعية. ذلك أنَّ النص لا يصير أدباً بالمعنى الدقيق إلاَّ بالتبادل، أي حين يُقرأ أو يُسمع أو يُرى كأدب؛ إذن حين يصير مُجَمْعَناً. كما أنه، من كونه عملاً لغوياً ليس إلا، يُشارك في هذه الحقيقة الاجتماعية للغاية التي هي اللغة.

انطلاقاً من هذه القاعدة المُثْبَتة تجريبياً تتسلسل منطقياً مجموعة من الأفكار. داخل كل الوقائع الاجتماعية (العمل، الاقتصاد، العائلة، إلخ.) يُصنَّف الأدب ضمن الفئة الكبيرة التي تضمُّ حقائق اللغة؛ إذن، بالمعنى الأول للكلمة، حقائق الخطاب.

من هنا، تبرز الفكرة التالية: إذا كان الأدب ينتمي إلى عالم الخطابات، يلزم إذن معرفة ما للخطاب الأدبي من خصوصية، واللجوء، بالتالي، إلى فحص مقارن. المعيار الأول الذي يبرز في مثل هذه المقارنة هو أنَّ بعض الخطابات لا تكون ملائمة إلاَّ في لحظة قولها وظروف النطق بها. مثلاً حين يصرخ قائد عسكري: «الرماية حَسَب الرَّغبة»، فإنَّ هذا الخطاب لا يصلح إلاَّ في لحظة معيَّنة، وفي المكان والظرف اللذين أُطلق فيهما، لا بعد عشرة أيام في مكانٍ ما وأمام أشخاص آخرين. في المقابل، هنالك منطوقاتٌ تُقال في تواصل مؤجَّل، إذن يمكن أن تحافظ على دَلالاتها الصالحة بعيداً عن الزمان والمكان اللذين قيلت فيهما للمرّة الأولى.

هذا التواصل المُؤَجَّل يتضمَّن، من بين ما يتضمَّن، الخطاب الأدبي.

غير أنَّ كمية الخطابات المُعَدَّة لتواصل مؤجَّل كبيرة. ينبغي إذن تحديد التمايزات بمزيد من الدقّة. ولذلك ينبغي أن نجعل في اعتبارنا معياراً ثانياً، هو وِجْهَةُ الخطاب [إلى مَنْ يتوجَّه]. النص القانوني يتوجَّه مثلاً، طالما بقي هذا القانون ساريَ المفعول، إلى كل الذين يعيشون على الأرض التي يطبَّق فيها القانون. تلخِّص الحكمة التالية هذه الحقيقة: «القانون لا يحمي المغفلين». ما إنْ يُسنُّ قانونٌ حتى يغدو تطبيقه مضموناً من جانب مجموعة من الأجهزة الأمنية والقضائية، والإصلاحيات عند اللزوم، التي تجعل من الخطاب القانوني منطوقاً مُناجزاً (performatif). من غير الإطالة في التحليل هنا، يمكن القول إذن إن بعض الخطابات تتحكَّم في وِجْهَتها، بينما تكون أخرى ذات وِجْهَة صُدفوية، ولا تملك القدرة على فرض نفسها على مُتلقِّين. هذه الوِجْهَة الصُّدفوية تعني، على وجه التحديد، النصوص الأدبية.

يمكن أن نستنتج أنَّ بعض النصوص الصُّدفوية لا تملك لجذب وتحديد متلقِّين محتملين إلاَّ وسيلةً وحيدةً تتمثَّل في إثارة اهتمامهم. يمكن أن يقوم الإهتمام على مشاغل مُقلقة تشغل بال الأشخاص وتجعلهم يتأثَّرون ببعض الأفكار. هكذا فإنَّ الخطابات الدينية تجيب على حالات الكَرْب والهمِّ الملازمة للوضع البشري الفاني. كما يمكن أن تستند خطابات أخرى إلى رغبات عادية: مثلما هي الحال في الخطابات الدعائية؛ وفي نوع ثالث من الخطاب لا يكون لهذا الاهتمام سببٌ معيَّنٌ تمهيدي، بل هو يقوم على الأحاسيس والمشاعر، أي على اللَذّات التي يمكن أن يثيرها الخطاب. ويمكن أن تتخذ أشكالاً متنوعة: يمكن أن تقوم على

الفُضُول والمُفاجأة والدهشة (الفضيحة مثلاً)؛ يمكن أن تعتمد أيضاً على التوافق المباشر مع المضامين أو على التواطؤ؛ ويمكن أن تعتمد، بالتأكيد على طريقة صياغة النص، على شكله. إلاّ أن هذه الوجوه المتعددة يمكن أن تختلط في ما بينها ـ ويحصل ذلك كثيراً ـ ليتشكَّل منها معادلات جديدة تؤسس لِما نُطلق عليه «الأنواع الأدبية» والجودة الأدبية. فالفضول، والتواطؤ، والمفاجأة، إلخ. كل ذلك يدغدغ اللذّات الممكنة ويرسم إذن طُرُق التأثير التي تشكِّل، بالمعنى الأول للكلمة، ما نسميه علم الجمال.

يمكن إيجاز هذه المجموعة الأولى من الملاحظات بالقول إنَّ النصوص الأدبية تعود إلى **تواصل مؤجَّل وصُدْفَوي** وتعالج أمر تلقِّيها بإثارتها الاهتمام عبر **وسائل جمالية**.

لذلك نجد كم هو مهمّ وضع علم الجمال ضمن سياق التفكير الصائب. في الحقيقة هناك خطابات كثيرة تلجأ إلى تأثيرات جمالية. حتى اللوحة الإعلانية يمكن أن تنطوي على شيء جمالي، لأنَّ هذا النمط من الرسائل يلعب طوعاً على الوظيفة الشعرية للغة. التراتيل الدينية هي الأخرى فيها شيء جمالي، إلخ. على ضوء ذلك، من المهم تحديد وظيفة علم الجمال في مختلف النصوص الأدبية.

3 ـ **خصوصيَّةُ الخطاب الأدبي.** ما عرضناه للتو يمكن تطبيقه، وقد حصل ذلك، على كل الفنون. الفن الشفوي، الذي هو الشيء الخصوصي في الأدبي بمعناه الأوسع، هو اجتماعي بدوره أيضاً، من خلال ثلاثة ملامح على الأقل.

يتضمَّنُ الفن الشفوي، في الحقيقة، أعمالاً فنيَّة مسرحية ونصوصاً شفوية (مُصاغة شفوياً أو من أجل الإملاء بالأفضلية

للقراءة، بعض الحكايات مثلاً)، أعمالاً فنيَّة وبناء عليه غالباً ما يكون تلقِّيها جماعياً ومباشراً: يعني ذلك بصورة واضحة فنون المسرح. لكنه يتضمَّن أيضاً النصوصَ المعروضة للقراءة الفردية؛ أي نصوصاً تخضع لحرية التفسير أو التأويل. بهذا المعنى لا يمكن لأية دراسة للأدبي، أيّاً تكن، أن تصوغ قضيةً عامةً حقاً إلاَّ إذا توصلت إلى التفكير تفكيراً شمولياً في تعددية أنماط التوصيل هذه، بما في ذلك الحالة التي نعتبر فيها أن من الممكن تغيير وجهة قواعدها: يمكن أن يُقرأ نصٌّ مسرحي قراءة فردية وصامتة، فيفقد بذلك كُلَّ بُعده المسرحي التمثيلي لكنه يحتفظ بمعناه؛ وفي المقابل، يمكن أن نصغي إلى رواية أو حكاية تُتلى بصوت عالٍ. هذه التبدلات عن طريق تغيير وجهة الإيصال تتضمّن هي الأخرى دلالات اجتماعية.

ينطوي الفن الشفوي، بالضرورة، لاعتماده على اللغة، على خصوصيَّتَيْن لُغويتَيْن أُخريَيْن. يُمكن أن يوجِّه المشاهد اهتمامه، وهو يقف أمام لوحة أو مشهد، نحو الكُلّ أو نحو تفصيل جُزئي؛ وهو يحظى بهامش من الحرية، فهو ليس أمام نصّ مُعيَّن حيث عليه أن يدركه تبعاً لنظام ترتيب الكلمات، النظام الذي تمليه جزئياً قواعد اللغة المُستخدمة، أي النظام التابع لقوانين اجتماعية مُجسَّدة في اللغة؛ والذي تمليه جزئياً أيضاً تتابُعية لا مفرَّ منها في السياق اللغوي الذي تأتي فيه كلمة، بالضرورة، بعد كلمة أخرى. هذا النظام التتابعي هو نوع من الإكراه يفرض خيارات على الدوام: إنَّ كاتب أيِّ نصٍّ يبني نَسَقاً للعالم بنَسَق منطوقِهِ بالذات. يمكن لخيارات أي كاتب بالطبع، هنا أيضاً، إعادة طرح مسألة مبدأ هذه التتابُعية بالذات. هكذا فإنَّ لعبة الأصوات والصور في القصيدة يُمكن أن تدعو إلى قراءة «مُجَدْوَلة» تتعاكس مع مَجْرى النص. ويمكن للقارئ، في إطار حريته، أن يقلب ترتيب التتابع: تَجاوُزُ

صفحاتٍ، أو الابتداءُ بقراءة رواية ما من آخرها...، إلخ، وهي وسائل ممكنةٌ للقراءة.

يبقى المستوى الثالث من تدخُّل الاجتماعي الخاصّ بالفن الشفوي. في هذا المستوى يتحقق الاحتكاك بالجمهور (القارئ) بطريقة فريدة. إنَّ معظم الفنون الأخرى ـ الموسيقى، الفنون التشكيلية، فنون المسرح والسينما ـ، تطلب، لكي تتحقق بصورة تامة، أن يذهب الجمهور إلى الأعمال الفنية: أن يذهب إلى المتحف والصالة والحفلة الموسيقية؛ وليست التسجيلات السمعية أو البصرية سوى بدائل منقوصة عن الحضور الفعلي أمام الأعمال الفنية. إنَّ الفن الشفوي، على العكس، يمكن أن يمضي نحو جمهوره حالما يتحوَّل إلى فن مكتوب. إذ ذاك تنشأ تلك الحالة الخاصّة حيثُ يوجد القارئ وحده، وجهاً لوجه، أمام النص، مع المشاعر والأفكار التي تتولد بقراءته. والحال أنَّ ردة فعل القارئ قد تكون الاستجابة والتوافق مع النص، وقد تكون بالمقلوب [بالعكس] مثلما حصل مع روسّو إزاء **الميزانتروب** (*Le Misanthrope*) ـ «بالمعنى المعكوس» وليس «بالمعنى المغلوط»: يتعلَّق الأمر هنا بالتوافق أو اللاتوافق مع المفاعيل التي يقترحها النص، لا بفَهْم معناه الحَرْفي. في حالة الحضور المباشر يمكن أن يحصل فعلٌ ما للسيطرة على ردات فعل الجمهور. بينما حرية القارئ لا تقبل الانحباس، لذلك يُعتبر الأدب المكتوب أقلَّ الفنون تأثيراً مباشراً على ردّات فعل الجمهور.

4 ـ الفن الشفوي والاستجابة. على ضوء كلِّ ذلك تغدو المسألة الأساسية هي مدى **الاستجابة** مع النص. حين يثيرُ نصٌّ ما أو عملٌ فنيٌّ اهتماماً يُعطى وقتاً لقراءته أو الاستماع إليه؛ ويُخصص له أحياناً مال بدل ثمن الكتاب أو بطاقة الدخول إلى

مسرح؛ كما تُنفق من أجله طاقة فكرية وعاطفية، عبر الاهتمام الذي نوليه إياه أو المشاعر التي نُظهرها حياله. نقول بشكل ملموس، إنَّ الاهتمام يُنتج استجابةً. قد تكون استجابة حماسية إذا ما قُدِّر العمل الفني أخَّاذاً مثيراً للعاطفة قوي الفائدة؛ وقد تكون ملطفة إذا ما قُدِّر أنه «متوسط الأهمية». في المقابل، تنعدم الاستجابة إزاء عمل فني يُعتبر بلا فائدة أو مُملاً جداً، ما يدفع إلى إغلاق الكتاب أو مغادرة صالة المسرح. يكمن الرهان إذن في هذه الاستجابة للنص، التي تشكِّل الأساس الملموس جداً لقيمته التي يعترف بها القارئ أو لا يعترف.

والحال أنَّ الاستجابة للنص تعني الاستجابة كذلك، وهذا يحدث غالباً دون وعي منا، لما ينطق به أو من خلال شخصياته وصُوَره ولطرقه في التفكير والإحساس. يعني ذلك أنَّه، حين نتجاوب، يتحدَّد «مكان» اهتمامنا، على حدِّ قول روسّو: إنه يتعلَّق ببعض الأمور التي يمنحها، في الواقع، قيمةً بالانتباه والانفعال، ومثل ذلك بالوقت الذي نوليها إياه. وكلما كان التجاوب نابعاً من لذة كان قوياً وعاطفياً.

إنَّ إنتاج الاهتمام الأدبي يعني إذن إصدار حُكم. هو حُكمٌ بدرجتين: أولاً لأنَّ إيلاء الاهتمام بموضوع معيَّن يعزوٍ إليه أهميَّة، ثُمَّ لأنَّ هذا الاهتمام يتخذ على الدوام شكلاً معيَّناً. إنَّ نظرةً معيَّنةً ونوعاً من اللذة يُلزمان باتخاذ موقف أو حُكْم: إنَّ تحويل موضوع معيَّن إلى مادة ضَحِك أو بُكاء أو شَفَقة أو سُخْط يعني تصنيف الحُكْم وإعطاء التجاوب شكلاً مخصَّصاً. هذا الشكل يسجل الأفكار والصور والأقوال في سجلٍّ معيّنٍ من الإدراك. والأدب يسلك دوماً هذا المسلك؛ كما يمكن القول إنَّ الأدب يُصدر دوماً الحُكم.

بالمقابل، إذا كان الأدب يُصدر الحُكم دوماً، فإنَّ كلَّ الآراء مُمكنةٌ فيه دوماً: ما من مواضيع أدبية حصراً وما من مواضيع مستحيلة على الأدب. فوق ذلك، ولأنَّ الأدب يطرح الآراء على بساط البحث فإنَّ في إمكان القارئ أن يغيِّر اتجاه الجُملة بدل أن يتبعها؛ يصبح لِزاماً إذ ذاك الاستنتاج بأنَّ الأدب، إذا ما نظرنا إليه بكُلِّيته، هو مَسرح للصراعات والمعارك المهمة. وفي ذلك تكمن أهميته السوسيولوجية الكبرى.

يقوم كل مجتمع في الواقع، على طائفة من القِيَم موزعة إلى حدٍّ ما، إنْ على الصعيد السياسي (الديموقراطية مقابل السلطة التوتاليتارية مثلاً) أم على صعيد الأخلاق الاجتماعية والخاصة، أو على صعيد الأذواق. إنَّ هدف أية سوسيولوجيا أدبية، في نهاية التحليل، هي الأخذ بالحُسْبان صِراعاتِ القِيَم هذه. **إنَّ الغرض الأساسي من السوسيولوجيا الأدبية يكمن في دراسة مفاعيل الاستجابة**. كما أنَّ دراسة المؤلفين والقرَّاء والنقاد إلخ، دراسة سوسيولوجية تسمح بتقديم وصف دقيق للمجموعات التي تتشكَّلُ منها، لكنْ يُخشى أن تبقى على هامش ما يُعتبر الرهان الاجتماعي الأساسي: صراعات القِيَم والاستجابات لقِيَم معيَّنة - وبالتالي، في المقابل، رفض قِيَم أُخرى محتملة.

تزداد أهمية هذا الرهان ولا سيما أنَّ الميل العميق في استخدام الأدبي في المجتمعات الغربية يتمثَّل في الجمع بين الأدبي والتسلية وتمضية أوقات الفراغ. ولكي نتفادى أي التباس ممكن حول هذه العبارة، لندقِّق قليلاً. في الزمن القديم كانت كلمة *otium* تعني الممارسات التي ليست فعلاً حربياً ولا شأناً عامّاً ولا عملاً. ولكن كان يمكن أن تكون ذات أهمية رمزية كُبرى تدلُّ على وحدة الجماعة الاجتماعية، مثل اللقاءات المسرحية والشعرية

المقترنة بأعياد دِينية أو مَدَنية في اليونان القديمة. وكذلك الـ (*ludi*)، في روما، من بين مسرحيات أُخرى، كانت تؤشِّر إلى الانتقال من موسم الحرب إلى موسم الاهتمام بشؤون المدينة (*officii*). من المؤكَّد أنَّ الأدب يمكن أن يتعلَّق أيضاً بحقل العمل (مثل أغاني العمل، أو «أغاني اللوحة الخلفية» في العصر الوسيط)، أو بحقل الحرب (مثل نشيد المارسيييز *Marseillaise* الذي هو أيضاً نص أدبي) لكنَّه يندرِجُ أساساً في مجال أوقات الفراغ. والحال أنَّ المكانة الاجتماعية للتسلية وتمضية الوقت-الفراغ تغيَّرت مع مرور الزمن وتطوُّر البُنَى الاجتماعية، حيث صارت تتضمَّن في الزمن الحديث معنى «الراحة» والتسلية المُستحَقَّة بعد وقت من العمل المُضني (العسكري أو الإنتاجي أو السياسي). ثم تحوَّل هذا المجال إلى سوق. من المفيد إذن أن نرى كيف أنَّ الأدب على علاقة (في الهوية والتكامُل والاختلاف والتعارُض) مع أشكال أخرى من التسلية. في هذه النقطة نعثر على ميزته الأساسية، ميزة إنتاج التجاوب، وهي موجودة في صورة فريدة: حتى في التسلية والاستراحة يكون للأدب تأثيرات مرفقة بآراء وأحكام. فهو يمكن كذلك أن يكون المحل الذي تكون فيه الآراء والأحكام أكثر قوةً لأنها تحصل بصورة مجانية ظاهرياً.

نرى تعقُّد رهانات علم اجتماع الأدب؛ ولكي يُضْطَلع بها، من الضروري أن يُؤْخَذَ دوماً في الاعتبار ثلاثة معايير خاصة بتعيين الفن الشفوي وتحديده (مؤجل، صُدْفوي وجمالي) وميزاته المفارقة؛ فهو يتقاطع جزئياً مع الفنون المسرحية والسينمائية، وهو نقيضها جزئياً؛ وهو مجاني وفي الوقت ذاته ملتزم بآراء وأَحكام.

كلُّ عنصر من تلك التي استعرضها هذا المسار التحليلي يمكن ضمُّه إلى عناصر أخرى ليست أدبية بالضرورة. نقدِّم مثلاً

واحداً: القراءة لا تتناول إلاّ نصوصاً أدبية. سوسيولوجيا القراءة أمرٌ ضروري لكن عليها أن تضع القراءات الأدبية في السياق العام لاستخدامات القراءة. لن يكون ملائماً إذن بناء سوسيولوجيا إلا في سياق فهم المجموعات التي يشكِّلها كلُّ نوع من المؤلَّفات والممارسات، ولا يمكن أن تكون هذه السوسيولوجيا إلاّ سوسيولوجيا مجموعةٍ من الاستخدامات.

الفقرة التالية هي جرد للعناصر التي يمكن أن نقع عليها. لكن، من غير أن نُغفل أنَّ أهميتها تعود إلى علاقات التفاعل فيما بينها.

II ـ موضوعات علم الاجتماع الأدبي

على ضوء العناصر السالفة من الممكن وضع لائحة بما يمكن أن تأخذه دراسةٌ سوسيولوجيَّةٌ للأدب بالحسبان. لمزيد من الوضوح نرجع إلى بعض الأمثلة، التي يُمكن افتراض أنها معروفة. سيتخذ ذلك بالضرورة شكل لائحة. لهذا سيتمُّ التمييز بين وقائع تقدِّم نفسها، على صعيد الممارسة، على العموم، في صورةٍ معقَّدةٍ ومتشابكة.

تنطوي هذه اللائحة، مثل كل اللوائح، على شيء من الاعتباطية في ترتيبها الذي يرمي قبل كل شيء إلى الوضوح. غير أنَّ الخيار الذي حدَّدناه هنا لهذا الترتيب يُلزمنا أيضاً باتِّباع مسار معيَّن. في الجوهر، سنرقِّم الوقائع والمسائل قيد البحث تبعاً لِما يبدو لنا أنه منطق منهجي. كما أننا نبدأ من سؤال «عمَّ؟» عمَّ نتحدث، في الحقيقة، إنْ لم يكن عن هذه «الخطابات» التي رأيناها في القسم السابق والتي هي جزء لا يتجزأ من عالم الخطابات ولها في قلب هذا العالم تمايزات خاصة. بعد ذلك من المنطقي

الانتقال إلى سؤال «لماذا؟»، لأنَّ السؤال عن التأثيرات، في ما يتعلَّق بالأدب، أساسي. من هنا، من المنطقي بحث «مع من؟» تحصل هذه التأثيرات؛ نقول «مع من؟» لا «من أجل من» لأنَّ الصُّدفوي يعني أنَّ النصوص الأدبية لا تصل دوماً إلى المُتلقِّين المُفترضين، حتى إنها لا تتخيل فئة منهم ذات هوية واضحة. يبقى أخيراً سؤال «من؟»: من ينتج هذه النصوص؟ ما يعني طبعاً دراسة عن المؤلفين وكذلك عن مختلف الفاعلين والشبكات والمحافل التي تدخل في الرؤية الأدبية.

يتطابق ذلك مع مسار يتعلَّق بالمعرفة: إننا إزاء نصّ منطوق، ونحاول أن نفهمه ومن أجل ذلك أن نحدِّد ميزاته. الموضوع المُعطى، بناء على ذلك، في البداية هو نص، وخطاب، يمكن أن يتساءل متلقُّوه حتى عمَّا إذا كان أدبياً أم لا، وبأيّ معيار. إذ ذاك تظهر مجموعة من التحديدات أو، إذا شئنا، من «الموضوعات» النوعية - بالمعنى الإبستيمولوجي للكلمة هذه المرَّة. نرى أنَّ الأمر يعني إذن الانطلاق من النصوص حرصاً على عدم إجراء تقطيعات جاهزة سلفاً واعتباطية، وكذلك لأنه يوجد في الأدب مجموعة من نصوص أصحابُها مجهولون أو مغمورون أو قليلو الشهرة. ذلك لا يخفِّف أبداً من أهميَّة مسألة الكاتب أو «التيارات» أو «المدارس الأدبية»؛ بالعكس، ذلك لا يؤدي إلاَّ إلى إبراز الأهميَّة بشكلٍ أفضل. غير أنَّ هذه المسائل تُعالَجُ في محلّها.

1 - **النوع**. أول ما ينبغي طرحه حين نكون إزاء نصّ هو التساؤل، حتى من غير أن نكون على معرفة واضحة به أحياناً، أو في بداية قراءته، عن الفئة الأدبية التي ينتمي إليها. بعبارةٍ أخرى، وبكلماتٍ أكثر دقةٍ، ضمن أيِّ نوعٍ أدبيٍّ ينبغي إدراجه؟ هذا السؤال اجتماعي تماماً؛ كلٌّ يعرف من تجربته الخاصة أنَّ الفئة النوعية

حاضرة في كل مكان: المَجَلّات الأدبية التي تعلن عن نشاطات التسلية تقول ما إذا كانت حفلات الموسيقى مثلاً من نوع «الروك» أو «المنوَّعات» أو «الكلاسيك»، والأفلام من نوع «الكوميديا» أو «المغامرة» أو «الخيالية الوهمية» أو «الوسترن»، إلخ؛ في المكتبة تتوزع الرفوف وتتعيَّن بأسماء الأنواع (خيال، نقد، شعر...، سياحة، إلخ).

حين يتعلَّق الأمر بالنصوص ينبغي النظر في المسألة على صُعُد عدة. خصوصاً لأن النصوص ليست أنواعاً «أدبية» فحسب. رسالة شخصية، مرافعة مُحام، مقالة صحافية، كل ذلك مرتبط أيضاً بأنواع، بل بأنواع قابلة لتقسيمات فرعية (رسالة غرامية، قطيعة، تعزية...). ومع مرِّ الزمن ما كان يصنَّف في خانة الأدب لم يكن يعني الأنواع ذاتها: في العصر الكلاسيكي كان التاريخ مصنَّفاً في خانة الأدب وكذلك المُرافعات والعِظات - على ما ذكرنا أعلاه - وهو ما لا يحصل اليوم. إنه لأمر أساسي إذن أن ننظر أولاً إلى الأنواع بالمعنى الأشمل.

لهذا لا بد من بعض التمييزات. على صعيد أول، يقتضي أن نُعاين خصائص من حيثُ الشكل وعلى نحو عام جداً: نص نثري أو نص شعري أو مسرح. ترتبط هذه الخصائص بالمظهر العام للنص. يرتبط المسرح مثلاً بواقع كونه منظَّماً أو غير منظَّم، نثراً كان أم شعراً - يجمع الشفوي إلى غير الشفوي، الكلمات والحركات والصور المرئية، إذا ما أراد أن يتحقق، حسب منطقه، على صورة مشهد.

على صعيد ثانٍ، يقتضي تمييز تقسيماتٍ فرعيَّةٍ داخل هذه الفئات. مثلاً في النثر، يمكن أن نميِّز بسهولة، من خلال الشكل العام، بين الرسالة والحكاية والحوار و«الخطاب» بالمعنى التقني

الأشمل الذي يمكن أن ينطبق أيضاً على الدراسات كما على نصوص تُسمَّى على نحو خاصٍ «خطابات» (خطاب سياسي، خطاب توزيع الجوائز، خطاب احتفاء، كلمة نَخْب في وليمةٍ وفي احتفالاتٍ من كل نوع).

أخيراً، المستوى الثالث، يقتضي الانتباه إلى ما إذا كان النص ذاته يتطلب تصنيف كيانه الأدبي أم لا. يمكن لحكاية أن تكون روايةً أو تحقيقاً أو تقريراً، ولحوار أن يكون «مقابلةً» أو حواراً وهمِيّاً، إلخ. (قارئ هذه السطور يلاحظ تكرار كلمة «إلخ»: إنها تشير إلى أنَّ الحديث يتناول أموراً معروفة جداً، ومبتذلة بلا شك، إنما ينبغي أخذها في الحسبان إذا أردنا ألاّ ننزلق في تقسيم نريد معرفته من غير جهد أو تدقيق: «هذا أدبي وذاك لا»، وذلك يتحوَّل إلى طريقة في الانحياز منذ البداية). لهذا من المألوف أَنْ يعلن الكتاب عن نوعه على غلافه: «رواية»، «حكايات»، «دراسة»، «شعر»... ثم يمكن أن توصف الدراسة بعد ذلك بأنها «فلسفية» أو «علمية» أو «دراسة» قصيرة، ما يمكن أن يشكِّل، في هذه الحالة الأخيرة، طريقة في ادعاء خاصيّةٍ أدبيّةٍ.

فهناك ثلاث ملاحظات تفرض نفسها. الأولى، هي أنَّ التَّسْمِية بالأنواع الأدبية يمكن أن تَنطوي على جانب من الغموض: إنَّ «دراسة» ليس لها ما يحدِّدها وقد لا يكون فيها شيء أدبي أبداً في الواقع. الثانية، هي وجود أنواع مختلطة، وأنَّ أنواعاً قد تتموَّه (مثلاً تحت عنوان: **هذه ليست حكاية**، عن نص له ظاهر الحكاية) أو تخضع لتحويرات في الرمز الذي يوحي إليه اسمها. أخيراً، ملاحظة هي الأهمُّ حتى الآن، إنَّ الأنواع هي فئات اجتماعية ورموز وقواعد وتنظيم مبادلات. الكلُّ يعرف، في الحقيقة، أنَّ أنواعاً كانت توجد ثم اختفت (أغنية الإيماءة)، وأنَّ أخرى استجدت

(الدراما، القصيدة النثريّة). ليست الأنواع إذن فئاتٍ أنثروبولوجية عامة ولا هي تجريدات لتحليل الخطاب بل هي رموز مرتبطة بحالة ثقافية، أي بحالة اجتماعية. من الواضح أيضاً أنَّ بعض المجتمعات أو بعض الفئات الاجتماعية تفضِّل أنواعاً على أخرى: ليس للأوبريت الفضائل ذاتها في جميع الأوساط ولا موسيقى الهاردروك (Hard-rock)، ولا الشِّعر الغامض. وهكذا يبيِّن النوع كم أنَّ الشكل هو في حدِّ ذاته شأنٌ اجتماعي. والقيمة المرتبطة بهذا الشكل أو ذاك هي بالتأكيد مسألة أساسية. إنها تؤسِّسُ نمطاً للتبادل. نرى ذلك جيداً على سبيل المثال في ما يُسمَّى في الأدب «ميثاق قراءة»: يرى القارئ، للدخول في نص «روائي»، أنَّ من المناسب النظر إليه بوصفه شيئاً مُتَخَيَّلاً؛ وأمام «الحكاية» أنَّ في إمكانه أن يرى فيها شيئاً عجيباً غريباً، إلخ. إنَّ مقاربة الأنواع تقتضي إذن أن ترتبط بمقاربة «ميثاق القراءة» هذا.

2 ـ **المضامين.** انطلاقاً من الملاحظة الأولى من المنطقي الانتقال إلى ما تستوعبه القراءة، إلى مضامين النص. يتعلَّق الأمر أوّلاً بموضوع النص بالذات. نعني بـ «الموضوع» الإشكالية الظاهرة في دراسةٍ ما وكذلك النواة السرديّة في حكاية أو الفكرة الجوهرية في قصيدة.

يُضاف إلى ذلك، بالطبع، **الشخصيات** المعنيَّة. هذه الفئة لا بُدَّ منها في الحكاية (أيًّا يكن شكلها، خيالية أم غير خيالية، وفي الحالة الخيالية، روائية أو مسرحية أو شعرية). لكن من المفيد أيضاً أن نأخذها بالاعتبار في الدراسات أو الخطابات: إذا ما عُرضت دراسة على صورة رسالة مفتوحة أو حوار فهي تضمُّ بين دفَّتَيْها شخصيات قابلة لإعادة التشكيل؛ لكن، حتى الدراسة بالمعنى الدقيق تضم على الأقل متكلماً واحداً: فهي تتطلّب مِثْلَ

هذا التحليل لأبطال الحوار؛ وكما في معظم الأحيان تتضمَّن أيضاً أمثلةً تُقدِّم شخصيات (حقيقيَّة أو مُتخيَّلة) ينبغي تحليلها أيضاً. إنَّ الشخصيات تشكِّل موضوعاً لسوسيولوجيا تختص بها (من حيثُ الأجناس والأعمار والظروف والمصير...).

أخيراً ـ هذا النَّسَق ليس بالضرورة تَدَرُّجيّاً أو منطقياً ـ يُعْتَدُّ **بالأمكنة والأزمنة** les *lieux* et les *temps* ـ مدينة أو ريف، بلاد مُتَعدِّدَة أم لا، يوتوبيا أو وصف واقعي إلى حدٍّ ما لمجتمع معيَّن، كثير من العناصر التي تُبَنْيِنُ معنى النص والتي تدل على نماذج مرجعية (أو على مدلولات) ترسم رؤية للعالَم الاجتماعي.

على هاتين المجموعتَيْن الأُولَيين نمرُّ مروراً سريعاً: إنهما تُشكِّلان فئتَيْن مألوفتَيْن جداً للمقاربة النصية. يلزم، بلا شك، المزيد من التفاصيل للفئتَيْن التاليتَيْن.

إنهما تعنيان **اللغة** la *langue*، التي ينبغي أن تُدرس في بادئ الأمر لذاتها. الكلُّ يعرف أنَّ اللغة حقيقة اجتماعيَّة أساسيَّة، وهي في الوقت ذاته معيار اجتماعي. كان أرسطو قد عرض، على سبيل البداهة، وجوب إعطاء كلِّ شخصية طريقة الكلام التي تناسب «طبيعتها»، أي وضعها الاجتماعي كعنصر من بين عناصر أخرى. بعد ذلك صار شائعاً في المسرح أن تتضمَّن الأنواع الكلاسيكية الكبرى تمييزات ذات طبيعة لغوية وكذلك ذات طبيعة اجتماعية: المسرحية (التراجيديا) تتطلب شخصيات مرموقة ولغة نبيلة؛ والكوميديا تتطلب شخصيات متوسطة المستوى ولغة متوسطة، والمسرحية الهزلية لغة متدنية وشخصيات شعبية. وقد ظلَّ مُمكناً تعيين مختلف الأعراف الأدبية بالنسبة إلى كلُ الأنواع، على مرِّ الزمن. مثلاً، أدخل ڤيكتور هوغو (Victor Hugo) [1802–1885] في روايته **البؤساء** *Les misérables* (الكتاب VII، الفصول I

إلى III) استعمالَ اللغة المحلية وتأمُّلاً فيها. ولم يكن هو أول من فعل ذلك، لكنه شدَّد أكثر بكثير ممن سبقه على حق إيراد الكلام المَحْكِيّ في الأدب الذي كان حتى ذلك الحين يستبعده: «ما المَحْكِيّ بالضبط؟ إنه لغة البؤس». ذلك يعني أنَّ التبدُّلات اللغوية تدلُّ على الأوضاعِ الاجتماعية وعلى الصراعات بين الفئات الاجتماعية. إنَّ خيارات النص اللغوية تبدو بذلك كأنها رموز [علامات] اجتماعية أساسية. وهي، من ناحية أخرى، معبِّرة، في حدِّ ذاتها، عن زعم النص امتلاكه كياناً أدبياً: إنَّ نصوص التواصل الشائع محصورة في نطاق اللغة «العادية» أو في لغاتها المُختصَّة (لغة الحقوق، لغة تقنية...)، في حين أنَّ الأدب يمكن أن يستخدم خليطاً من نبرات ورموزٍ لغوية متنوعة.

من خلال مَا سَلَفَ بالذات نكون قد لامسنا مظهراً ثانياً من اللسانيات مهمّاً وحاسماً من الزاوية الأدبية: **الأسلوب**. يُعتبر الأسلوب عموماً بمثابة العلامة [المُمَيِّزة] الفردية للمؤلف، والمؤشر المُمَيَّز على موهبته وطريقته في الكتابة. هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء لها بالتأكيد أُسسٌ صلبةٌ. لكن، ينبغي أن نتذكر، قبل ذلك، أنَّ «الأسلوب» يعني أولاً «دمغة» بالمعنى الواسع. فقد كان من الشائع طيلة قرون التمييز بين ثلاثة أساليب (العظيم أو الرفيع أو النبيل، والمتوسط، والوضيع) تقابل ثلاثة أنواع من الكتابة، إذن ثلاثة مستويات اجتماعية ذكرناها أعلاه ومن الضروري أيضاً أن نتذكَّر أنَّ «الأسلوب» يُستخدم، في اللغة اليومية، ليحيل إلى فئات اجتماعية أو إلى فئات تاريخية هي بدورها فئات اجتماعية: هذا أمر طبيعي حين نتحدث عن أسلوب «شاب» أو «رياضي» مثلاً، أما إذا تكلمنا عن أسلوب «العصر الجميل» فذلك يحيلنا إلى طريقة عيش البورجوازية عند بداية القرن العشرين. ما يصح على «الأساليب» المتعلِّقة بالأزياء وفن العمارة والديكور يصح أيضاً على اللُغة

الشفوية. وهكذا فإنَّ الأسلوب تاريخياً هو مؤشرٌ على المكانة التي يحتلها المرء في الشبكة الاجتماعية لاستخدامات اللغة بمقدار ما هو علامة فردية فارقة. إنَّ دراسة أسلوب النص تساهم إذن مساهمة كبيرة في تحديد نَسَبه الاجتماعي.

النوعُ، والمضامين، والخيار اللغوي تلك هي المجالات الثلاثة لفَهْم النص. وهي في الوقت ذاته ثلاثة مؤشرات اجتماعية. لن نذهب أبعد من ذلك في التفصيل، مفترضين أنَّ هذه الفئات معروفة على وجه العموم. الأفضل أن نشدِّد، لننهي هذا القسم من القائمة، على حقيقة كون كل دراسة سوسيولوجية للأدب تتطلب عملاً نصِّياً صرفاً، وفي المقابل، لا يمكن لأي تحليل نصّي إلاَّ أن يتعرَّض لأسئلة سوسيولوجية.

قد يتعرض لذلك خاصةً أن هذه الفئات هي التي تُسهم في التواصل المؤجَّل للنصوص. وبمقدار ما تكون اللغة والمراجع الدلالية والنوع مفهومةً بسهولة يمكن للنص أن ينتشر خارج زمانه ومكان صدوره. لكن، في المقابل، حين تضيع هذه القواعد الترميزية يفقد النص من قدرته على التواصل. من الواضح، على وجه الخصوص، أنَّ تغيُّرات اللغة يمكن أن تُؤدِّي إلى أن يصبح النص غير قابل للتوصيل: يمكن لنص بالفرنسية القديمة أن يصير غير مفهوم، حتى لدى قارئ مثقف. كذلك إن زوال نوع من الأنواع الأدبية يمكن أن يُثقل الفَهْم: الأغاني الإيمائية والهزليّات المعروفة في العصر الوسيط تفترض وجود قواعد ترميزية لا ندرك فحواها جيداً إلاَّ إذا توفرت كفاءة متخصصة. وتنطوي المضامين، عند الضرورة، على جانب مرجعي ضاع معناه أو صار غامضاً أو مشوَّشاً. وهكذا فإن السؤال حول تأثيرات النص يطرح على بساط البحث، تأبيداً لها أو زوالاً.

3 ـ **التأثيرات.** إنَّ النصَّ الأدبيَّ، كما رأينا، يبني قدرته على جذب انتباه قُرَّائه وشدِّهم إلى التأثيرات التي يتركها وعلى اللذات التي يُوفِّرها. يتعلَّق الأمر إذن، من حيثُ المنطق، بالنظر مباشرةً بعد تحديد هوية النص وفهمه إلى طُرُق تأثيره في مُتلقِّيه (أي على دلالاته). إنه، على العموم، سؤال «لماذا؟»، [من أجل ماذا؟]: ما هو الهدف الذي يحدِّده النص في منطوقه أو في مُناخه العام؟ وهذا سؤال يصح على كل أنواع النصوص، لكنه يتطلب المزيد من العناية حين يتحوَّل إلى الصيغة التالية: بأي هدف يتحقق هذا الفعل الفريد، فعل إنتاج نص لا تفرضه ضرورة واضحة بل يعرض في ظلِّ نوعٍ من التواصل الصدفوي؟ نقول بمزيد من الدقة هنا إنَّ الأمر يتعلَّق بالنص في حدٍّ ذاته وكذلك بالتأثيرات التي يقترحها أو يفترضها، وهذا ما ينبغي علينا أن نحدِّده، ثم يأتي بعد ذلك تحديد التأثيرات الفعلية المُحققة، على أن تقوم مقارنة بين هذين النوعين من التأثيرات.

لننطلق هنا أيضاً من مَثَل ملموس، ولأننا ذكرنا رواية **البؤساء** لفكتور هوغو فلنعد إليها. عَنْوَنَ هوغو أحد الفصول (الرابع من الكتاب السابع): «الواجبان: السهر والأمل». إنه يعيِّن لعمله الأدبي هدفاً. هدف يوسع نطاقه في مجرى هذا الفصل ليطال كُلَّ الفنون، مستعيداً كلمة «واجب»، وقائلاً: «إن الواجب الأكبر [هو] الإصغاء إلى الحضارة». لذلك يُحدِّد عنوان الفصل: «السهر»، أي الانتباه كما لو أنَّ الأمر يعني السهر على صحة مريض، بالتالي محاولة فَهْم المَرَض (الإصغاء). [الكلمة الفرنسية المستخدمة تعني فحص الصدر بالتسمع («Ausculter»)]؛ وذلك بأمل إيجاد دواء، وهو ما تشير إليه في عنوان الفصل كلمةُ «أمل». لا يمكن إلاَّ أن نُشير إلى أنَّ الجمع بين الكلمتين، السهر والأمل، يَستحضر حالة السهر على مريض، وينطوي بالتالي على

دلالة تفاؤليةٍ إلى حدٍّ ما. لهذا فإنَّ الهدف المُعلن من قِبل هوغو في هذه السطور، الهدف الذي تزعمه الرواية، هو إيقاظ الضمائر وتربيتها. يمكن القول بعبارات أكثر تقنيةً، إنَّ هوغو يرسم خُطّة تعليمية، ويستخدم، لتحقيقها، درجات من الحساسيّة تدلُّ على ما يُثير الشفقة (إنَّ السهر والأمل يعنيان وجود حالة من القلق الحادّ والرغبة وفي إنقاذ المريض والتعاطف معه). هذا الاختيار الجمالي (عمل تعليمي تربوي بوسيلةٍ عاطفية) يوازي رسالة اجتماعية يُعيِّنها الأدب.

إنَّ أيَّ نصٍّ، إجمالاً، يعرض على قرائه موقفاً فكرياً وعاطفياً إزاء المضامين والأفكار التي يتناولها. وهكذا فهو يتناول المقاصد المُحتملة طارحاً على بساط البحث واحداً أو كثيراً من الانفعالات: بصورة عامة، كثيراً منها، يكون أحدها أكثر أهميَّةً ويطبعها بطابعه. إنَّ قائمة أنماط الانفعالات يمكن أن تكون عُرْضةً للتبدلات، وعُرْضةً إذن للنقاش بين أهل الاختصاص. غير أنَّ من الممكن وضع لائحة بالأساسي منها: الفرح، الحزن، الإعجاب، الغضب (أحد متفرعاته، السخط)، الشفقة، القلق، الفضول، التعاطف، العطف. وهي تقابل الأنواع الأدبية، الهزلي، المأسوي، الملحمي، الهجائي، الرثائي، العجائبي، التعليمي، العاطفي الغنائي. نُشيرُ، بالمناسبة، إلى أنَّ الأدب يقيم التمييز بين أشكال من الانفعالات متقاربة من حيثُ المبدأ: التراجيديا تُثير «حزناً مَهيباً»، أي حالات من البكاء «لائقة»، بينما تكون المرثاة مدعاةً لبكاء عويل. ونشير كذلك إلى أنَّ الانفعالات والمشاعر قد تكون حاضرةً بصورتها المهيمنة بذاتها أو كعناصر من انفعال مركَّب: التراجيديا يمكن أن تلجأ إلى الخوف والشفقة للتطهير، على ما يقول أرسطو والأرسطيون؛ أما الهجائي فهو يثير الضحك والسخط. نشير أخيراً إلى أنَّ لهذه اللوائح، بالتأكيد، حكايةً: في الأصل كانت الغنائية

تعني جميع النصوص المرصودة للغناء أو الإنشاد مصحوبةً بالموسيقى، ثم تخصَّصَت لتعني نصوصاً حميمة ذات تأثير رقيق.

لقد كانت أصناف التأثيرات على مرِّ التاريخ أيضاً محلَّ نقاش: التطهير كما يُحدِّده أرسطو ليس مخصوصاً بتأثير التراجيديا وحدها، وعلى يد كاتب مثل بيير كورناي (Pierre Corneille) [1606–1684] مثلاً (من هنا الفائدة في أن تؤخذ بالاعتبار فئات أكثر شمولاً من تلك المتوفرة في هذا أو ذاك من التيارات الفكرية. كذلك غالباً ما تكون النصوص مندرجة في أُطر، وهي تُحرِّك داخل الإطار واحداً أو كثيراً من الانفعالات التي لا تكون بالضرورة متماثلة مع ما في داخل هذا الإطار. ففي حالة رواية **البؤساء** يُعلن هوغو لائحة أولى (لأنَّ «السهر» و«الإصغاء» [أو التسمُّع] يُشيران إلى صيغة تعليمية، والهدف هو النظر من أجل المعرفة)، لكنه يضيف إليها شعوراً بالتعاطف («المعالجة»). إن كل هذه التغيُّرات والتوفيقات هي، بالطبع، مواضيع للتحليل الأدبي الذي عليه أن يُقيم عملية رصد في كل نص للعلاقة بين المضامين والتأثيرات ـ ومن خلال ذلك رصداً **للحُكْم** [الرأي] الذي يَعرِضه النص، على أساس النموذج التالي للسؤال: أية ردَّات فعل حيال أية موضوعات؟ إنَّ مَثَلاً مأخوذاً أيضاً من روسّو يُبيِّن ذلك جيداً: إنه ينتقد بيرينيس (Bérénice) والسبب، على ما يقول في **رسالة إلى دالامبير** (*Lettre à d'Alembert*)، هو أنَّ «الجمهور تزوَّج بيرينيس»؛ يعني بذلك أنَّ ارتفاع بيرينيس إلى هذه الدرجة من السموّ جعل التعاطف يتجه نحوها، ونتيجة لذلك وجَّهت مسرحية جان باتيست راسين (Jean-Baptiste Racine) [1639–1699] «الاهتمام» لا على واجبات تيتوس (Titus) المدنية بل على عاطفة الحب لدى بيرينيس. كما أنَّ المسرحية تبدو، في نظر روسّو، كأنها تمجيد للحب أكثر منها تمجيداً للفضيلة السياسية. ومن المعروف أنَّ النقد

قد رأى، بسرور، **بيرينيس** [المسرحية] كأنها رثائيَّةٌ أكثر منها مسرحيةً بالمعنى الدقيق. وهذا مؤشر على أنَّ كلَّ عمل أدبي يُقدِّم، تبعاً للمعيار المعتمد، حُكماً عاطفياً، إذن يتخِّذُ **موقفاً أخلاقياً** (ربما كان ذلك ضمنياً بل بصورة لاواعية). لذلك فإنَّ كلَّ الأفكار المتعلِّقة بعلم الجمال تطرح مسألة الأخلاق. وبهذا نهتدي إلى مسألة التجاوبات التي يطرحها النص: ألم يقل روسّو، بأسلوبٍ مجازي، إنَّ الجمهور («parterre») قد اتخذ خياراً وتجاوب مع شخصية معيَّنة ومع المواقف التي اتخذتها هذه الشخصيّة؟

هذا الكلُّ ينبغي وضعه إذن في علاقة مع **فعل** [أو أفعال] النص. إنَّ بعض النصوص يندرج في سياق فعل حقيقي وملحوظ بطريقةٍ مباشرة: رأينا ذلك مع هوغو، وفي **تيليماك** (*Télémaque*) للأديب فرانسوا فينيلون (François Fénelon) [1651–1715] ذات الهدف التعليمي الواضح، ونراه في كلِّ الأعمال الأدبية التي تنطوي على «قضيَّة» وفي كلِّ الأدب المُلتزم. غير أنَّ مثل هذه الأعمال مُهيَّأةٌ أيضاً لتواصل مؤجَّل وصُدفوي. بينما تبدو أعمال أخرى كأنها لا تهدف إلى عملٍ محدَّد: إن ڤرلين (Verlaine) هو الذي يعظِّم في كتابه **فن الشِّعر** *Art poétique*، موسيقى القصيدة ويطالب بأن «يلوي عنق الفصاحة». لكن القصيدة ذاتها تقول بوضوح إنَّ كل ما عدا الجَرْس الموسيقي «هو من باب **الأدب**»: ذلك يشير إلى أنَّ «الأدب» يميل، من خلال عنصر الفصاحة، إلى ممارسة فعل ما (في حين يحلم ڤرلين على وجه التحديد بأدب مجرد من أي فعل، بـ «فن للفن»). بحيث إنَّ نصاً من النصوص يمكن أن يدخل في فعل مباشر وملموس، وأن يلتزم أيضاً، حتى لو لم يَقُلْ ذلك، في فعلٍ غير مباشرٍ، بعيدٍ في المكان وفي الزمان. إنَّ التوافق بين فعل وفعل (أو أفعال) هو من النقاط الحساسة في تحليله.

لنقُلْ بمزيدٍ من الدقة: إنَّ تبني موقف «الفن للفن» شكَّل، في حينه، طريقةً في معارضة الفن المسمَّى بورجوازياً الهادف إلى نشر الأخلاق المُستقيمة؛ في منتصف القرن التاسع عشر، بدا هذا الموقف، في حدِّ ذاته، تمرُّداً على ما هو سائد؛ غير أنّه تمرُّدٌ مغاير لتمرُّد هوغو في رواية **البؤساء** التي صدرت في الفترة ذاتها. إنَّ تحليل الفعل، المُباشَر أو غير المُباشَر، في النصوص يُملي إذن تقويمها من الداخل، لكن مع ربطها أيضاً بالوسط المحيط الذي أُنتجت فيه وبطريقة تلقِّيها، ما يستدعي إدخال مسائل أخرى ولاسيما مسألة التلقِّي.

4 - التوزيع والتلقِّي. يتعلَّق الأمر، إذ ذاك بسؤال «إلى من؟». إلى من يتوجَّه النص فعلاً، مَنْ الذي يسمعه أو يقرأه؟ ويُطرح التساؤل حقاً: «لأجل من يُكتب النص؟»، وهو سؤال وثيق الصلة لكنه لا يكفي بذاته. يوجد أدب «موجَّه»، يتمُّ إنتاجه لفئة من القرَّاء أو المستمعين، مثل «أدب الشبيبة». لكن هناك مؤلَّفات موجَّهة أيضاً إلى فئتَيْن من المُتلقِّين. مثلاً، شِعر المديح للملوك وعِلْيَة القوم موجَّه إلى مُتلقٍّ نصيرٍ للآداب وراعيها، لكنه يفترض أيضاً، تحت طائلة انعدام التأثير، وجود جمهور آخر، هو ذاك المُهيَّأ للإعجاب بالملك وعِلْيَة القوم: في مثل هذه الحالة نرى أنه إذا كان المُتلقِّي الأول مُحدَّداً ومُعيَّناً بالاسم فإنَّ المُتلقِّين الآخرين جزئياً من حالة مُرْجَأة غير مُحدَّدة. ويغدو الأمرُ أكثر تعقيداً حين يتعلَّق الأمرُ بنصوص تُقرأ أو تُسمع بعد فترة صدورها بكثير، حين تبرز المسألة التي يسميها النقد أحياناً «نجاح الأعمال الأدبية ومصيرها» بل «خُلودها».

من أجل تحديد ذلك من المفيد اتِّباع الخيط الهادي التجريبي: أنماط **نَشْر** النصوص. ويعني «النشرُ» («publication»)، بالمعنى

الكامل، كلَّ الطرق التي تجعل النص شائعاً public [قرابة لغوية بالفرنسية بين النشر والجمهور، م.] على أي مستوى من المستويات. في النظام القديم مثلاً كان من الشائع أن تُتلى النصوص في الصالونات ثم تُطبع وتُوزَّع عن طريق الكتابة؛ والأكثر شيوعاً أيضاً توزيع العِظات التي تُطلق في مناسبة مُحدَّدة عن طريق استعادتها مطبوعة. هناك إذن في مثل هذه الحالات، مرحلتان مختلفتان من النشر وجمهوران مختلفان، واحد يمكن أن يراه المؤلِّف ويعرفه ـ ويُحتمل أن يعرفه فرداً فرداً ـ وآخر مؤجل. كما ينبغي أن يذهب التحليل إلى أبعد من ذلك أيضاً، لأنَّ على المؤلف أن يكون على علاقة بناشرٍ وطبّاعين ممن يكونون أيضاً قرّاءً، وذلك لكي ينتقل إلى مرحلة الطباعة. غير أنَّ الأمور قد تكون أكثر تعقيداً في النشر الحديث مع ظهور مُدراء إنتاج سلاسل كتب ولجان قراءة. وبذلك يتحوَّل النشر إلى سيرورةٍ، إلى سلسلةٍ من أفعال العَرْض على الجمهور. يُمكن أن يُلاحَظ، بعد ذلك ـ ضمن حدود مُلازِمة لمدى توفُّر المعلومات المقابلة ـ كيف يتفاعل كل جمهورٍ حيال النص، وما هي التأثيرات الفعلية للنص، وعند الضرورة، كيف يؤثّر هذا التفاعُل على تطوير النص.

باتِّباعنا هذا الخيط الهادي تنتظمُ مجموعةٌ من التحليلات التي يمكن وصفها كما يلي:

– تحليل **المُتلَقِّين المفتَرَضين** للنص. يُمكن أن يكونوا معنيين بوضوح في المُقدِّمات أو في التمهيد للقارئ أو في تعيين نوع النص أو في إشارات على غلاف الكتاب. ويُمكن أن يُستدلَّ عليهم من خلال الافتراضات الثقافية التي ينطوي عليها النص (صيغ من نمط «كما يعرف كل واحد...»).

- تحليل **المُتلقِّين المُحتملين** للنص. يستند ذلك إلى طبيعة الحياة الثقافية في العصر الذي يُنتج فيه النص. مثلاً، في فرنسا، في العصر الكلاسيكي كان قِوام الجمهور المثقف ممن يشترون كتباً 500,000 شخص من النبلاء والبورجوازية.

من المهم، بعد ذلك، مواجهة هذين النوعين من القرّاء: في المَثَل السابق، من بين الـ 500,000 شخص المُحتملين كمشترين للكتب، قلّةٌ منهم فحسب كانت مهتمة بمؤلفات علمية متخصصة. كما أنَّ أيَّ كتاب في النقد المتخصص، حتى لو زعم رغبة في الوصول إلى كلِّ القرّاء، فهو لم يكن ليصل إلاّ إلى شريحة صغيرة.

- دراسة **المُتلقِّين الفعليين** *destinataires effectifs* ندخل هنا في سوسيولوجيا القراءة والمشهد التمثيلي.

ينبغي أن تحصل هذه التحليلات بالتزامن (لحظة النشر الأصلي للكتاب) وبالتعاقب (طبعاته المتعددة مع مرور الوقت). على الصعيد التزامني، يُعتبر النجاح أو الفشل التجاري والسجالات المُحتملة التي يُثيرُها النص، والجوائز والتنويهات التي قد ينالها، مؤشِّرات مُهمَّة على تلقِّيه الفعلي. على الصعيد التعاقبي، يتعلَّق الأمر بقياس «الحياة الأخرى» للكتاب، أو «قَدَره» الفعلي. إنَّ دراسة الطبعات المتتالية تتيح الاهتمام بالتعديلات التي طرأت على النص وعلى طريقة إخراجه. إعادة الطباعة ببدائل متنوعة، الانتقال من المسرح إلى النص المكتوب أو العكس، ومن الحَجم الكبير إلى الحجم الصغير، طبعات جديدة مُزيَّنة بالرسوم والصُوَر، إلخ: إنَّ جزءاً كبيراً من تاريخ الكتاب و«العروض المسرحيّة» موضع بحث هنا. هذه المؤشِّرات الملموسة هي الوسيلة لتحديد وضع المؤلَّفات المعنيَّة بالبحث: مثلاً، إنَّ الانتقال إلى مرحلة **المؤلَّفات الكاملة** *œuvres complètes* مؤشرٌ على تكريس عمل أدبي؛ والانتقال إلى

حجم «كتاب الجيب» للاستخدام المدرسي وظهور «الكتب الوجيزة» هما من مُكوِّنات الحالة «الكلاسيكية».

على الصعيد التعاقُبي، تُؤشِّر التنويهات والاستعادات وصنوف التقليد أو التزييف لا على «قَدَر الكتاب وحياته الثانية» فحسب بل كذلك على التطوُّرات الممكنة في مجال فهمه وتأويله؛ كذلك الأمر بالنسبة إلى التأويلات النقدية وهكذا، ففي المَثَل المذكور أعلاه عن روسّو، تُبيِّن شروحاته النقدية حول مسرحيات موليير وراسين أنَّ هذه المسرحيات مُثِّلَت على الخشبة ونُشرت في القرن الثامن عشر، ما يرفعها إلى مستوى النماذج، ويرفع مؤلِّفيها إلى مستوى المؤلِّفين المكرَّسين، لكنَّها تشيرَ أيضاً إلى تعديلات مُمكنة في تفسيرها حين يتحوَّل نجاحُها إلى مادة لكشف عيوبها.

كُلُّ هذه الإشارات التي تطال الصيرورةَ الملموسةَ لعمل أدبيٍّ على صعيد التلقِّي ينبغي أن توضع، كما رأينا، في خدمة ما يمكن تسميته «التأثيرات الفعلية». وغالباً ما تبرز فوارق بين التأثيرات التي يبتغيها النص وتلك التي تحصل فعلاً لدى الجمهور. وهكذا فإنَّ عدداً من مؤلَّفات موليير كانت في الأساس مُصمَّمةً كمسرحيّاتٍ هزليّةٍ راقصةٍ لتُعرض في البلاط، ثم قُدِّمت إلى المتلقِّي على صورة نصوص للقراءة لا للتمثيل، ففقدت، بالتالي، جوانب الغناء والرقص فيها، ما أدَّى لا إلى «تشذيبها» وحذف مقاطع منها فحسب، بل إلى تعديل مضامينها أيضاً. **جورج داندان** (*Georges Dandin*)، كوميديا راقصة قَدَّمَت في البلاط عملاً مسرحياً يُمثِّل فئتَيْن اجتماعيتَيْن مُبتذلتَيْن: الفلاح الحديث النعمة والإقطاعي الريفي (النبيل). هذه المسرحية التي تشجِّع الطبقة المسيطرة على الشعور بهيمنتها صارت فيما بعدُ بمثابة تشهير

بمفاسد النبلاء، بالتالي بمثابة «تمهيد للثورة». إنَّ «اقتلاع» النص من ظروف نشأته، وقدرته المُضمرة (المُرفقة) على الاحتفاظ بتأثيراته إلى ما وراء الزمن يَدلاّن على كيفية انتقاله من تواصل مؤجَّل في عصره إلى تواصل مؤجَّل في التاريخ. بذلك نلامس مسألة الأفعال التي يمارسها النص في سياقاتٍ من التلقِّي متنوعةٍ. فمن خلال دراسة ما يثيره النص من اهتمام لدى القرَّاء أو المشاهدين في الأصل، وكيف يستمرُّ هذا الاهتمام أو يتغيَّر، نتعرَّف إلى مكانة الأعمال الأدبية في المسار الذي تتخذه ثقافة ما لتحديد هويتها.

5 ـ المؤلِّف وإنتاج الأعمال الأدبية. إنْ استغرَبْنا وضعَ المؤلِّف في المقام الأخير وإذا كان ممكناً جداً ومشروعاً، من الناحية العملية، أن نبدأ الكلام به، فإننا شرحنا أسباب اختيارنا هذا. من الأفضل، على وجه الخصوص، ألاّ نبني تفسيرنَا الأعمالَ الأدبية على نوايا المؤلِّف ومقاصده التي نستخلصها من سيرة حياته. إن الانطلاقَ من النصوص، من تحليلها وتلقّيها يتيح لنا أن نقارن بينَ الإشارات السوسيولوجية المتعلِّقة بالمؤلِّفين وتلك المتعلِّقة بالنصوص، أي احتمال أن نعدِّل إحداها على ضوء الأخرى.

تُبيِّن التجربة في الحقيقة أنَّ الأعمالَ الأدبية ليست انعكاساً ميكانيكيّاً للمجتمع ولا لحالة إنسان مُعيَّن في المجتمع. لقد تحدَّر راسين من وسط بورجوازية صغيرة، لكنه لم يعبِّر عن أفكار ومشاعر هذا الوسط بمقدار ما عبَّر عن تلك المعروفة لدى عِلْيَة القوم وأصحاب الحظوة والامتيازات من الذين تَوجَّهَ في كتاباته إليهم. كما أنَّ المؤلَّفات لا يمكن تفسيرها وتأويلها بصفتها ثمرةً لنيَّة المؤلِّف التي غالباً ما لا نعرف عنها شيئاً إذا لم يتوفَّر من

الوثائق ما يدلُّ عليها، والتي إذا ما توفر ما يدلُّ عليها ينبغي أن يُنظر إليها بحذر، طالما أنَّ من المألوف أنَّ الكاتب لا يقول كلَّ شيءٍ عن مقاصده العميقة، بل إنه قد يكون مخدوعاً بمقصد يعرفه في وعيه، ولا يرى الجانب اللاواعي الذي قد ينخرط فيه أي مشروع جمالي. أخيراً نُذكِّر بأنَّ عدداً كبيراً من المُحاورين يتدخل في سيرورة إنتاج المؤلَّفات.

المهمة الأولى في هذا المجال هي الفحص، إذا ما توفَّرت المعلومات الضرورية، ـ لأنَّ عدداً من النصوص يعود إلى مؤلِّفين مجهولين ـ أي فحص المُعطيات عن الوضع الاجتماعي لكل مؤلِّف، وكذلك المُعطيات عن أوضاع المؤلِّفين عموماً في كل عصر. «الكاتب» ـ هو إذن، بعبارات سوسيولوجيةٍ مُنتجُ نصوصٍ أدبيةٍ ـ، وهو في الحقيقة «مؤلِّف»، إذن منتج نصوصٍ، بل، بالمعنى الأشمل، مُنْتِجٌ فِكريٌّ. ولأنه كذلك فهو خاضعٌ للواجبات الاجتماعية التي يخضع لها كلُّ مُنتِجٍ من هذا النوع. يُؤخَذُ بالاعتبار إذن وضعُهُ الاجتماعي الفردي والوضع الاجتماعي الجماعي للفئة التي ينتمي إليها.

– **المَسار الاجتماعي** الفردي يفترض دراسة وسطه الأصلي، وتحصيله الثقافي (في المدرسة وخارج المدرسة أحياناً) ومختلف المِهَن التي شغلها (بما في ذلك استقرار الوضع الاجتماعي-الاقتصادي للذين في إمكانهم أن يعيشوا من عائداتهم المالية).

– **الوضع الاجتماعي** للمؤلِّفين يتطلَّبُ دراسة الحقوق المُعتَرَف بها، أو غير المُعتَرَف بها، لهذا النوع من المُنتجين، والعائدات المُمكنة، على الصعيد المادي، لكن أيضاً، أكثر من ذلك، على الصعيد الرمزي (المكانة التي يمكن أن يحظى بها المرء باعتباره مؤلِّفاً). يتطلَّبُ ذلك، بالضرورة، دراسة ما تسمح به

المُراقَبَة وما تحظّره في كل عصر؛ كما أنَّ دراسة حقوق المؤلِّفين (على صورة أجور أو مكافآت أو تعويضات، «حقوق المؤلِّف»، لكن كذلك كمِلْكية فكرية، وكحق في متابعة مصير نصوصه بعد أن تصير في حوزة الناشر أو فرقة الممثلين، بما في ذلك حق تعديلها أو سحبها من التداول). إذن دراسة الشروط القانونية ـ التشريع، ولكن أيضاً تطبيقه بصرامة بهذا القدر أو ذاك ـ والتجارية ـ إمكانية الاستفادة من عائدات مؤلَّف مكتوب، واحتمال أن تكون هذه العائدات مُحصِّلة البيع العام أو من تلك التي يساهم فيها رُعاة، حُماة أو «أسياد» من مشجعي الأقلام التابعة «لزبائنهم». كما أنَّ هذه الدراسة تتطرق إلى **رعاية الآداب والزبائنية** *clientélisme*.

من بين مؤلِّفي كُلِّ صنوف الأعمال الأدبية (الكتابات العلميَّة أو التقنية، الإرشادات السياحية، المقالات الصحفيّة، إلخ) يشكِّل **الكُتَّابُ** les *écrivains* فئةً خاصةً، لأنّهم معرَّضون لمخاطر الفن الشفوي. ولذلك هم يتعرَّضون، في وقت واحد، لكل الضغوطات التي يتعرَّض لها كلُّ مؤلِّفٍ، فضلاً عن ضغوطات، وأيضاً إمكانات، خاصّة.

إنَّ الكُتَّاب يتمتعون بإمكانات خاصّة لأنَّ أيَّ موضوع خاضع لرقابة القانون في حالة نص يزعم أنه علمي أو إخباري يمكن أن «يمر» إذا ما قُدِّم كتخيُّل في نص أدبي، أو حين تُوضع بعض الأفكار المحظورة على لسان شخصية تبدو منبوذة ملعونة في العمل الأدبي. ذلك كله، مع كل حالات الغموض والالتباس المُمكنة: من المعروف كيف أن دوم جوان (Dom Juan) في مسرحية موليير كان يُلقِّن شخصية دون جوان (Don Juan) كلماتِ زَنْدَقة ويُظهره مصعوقاً في النهاية، ولكن أيضاً نعرف كيف أنَّ خصوم موليير في زمنه قد أشاروا إلى أنَّ الدِّين لم يُدافِع عنه، في مواجهة هذا الخليع الرائع إلاّ الشخصياتُ المبتذلة.

يتميَّز الكُتَّاب كذلك في أنه لا شيء يرغمهم على إنتاج نصوص أدبية. فالمحامي مُلزمٌ بطبيعة مهنته بكتابة مرافعات، والكاهن بكتابة عِظات، والعالِم بمقالات علمية؛ لكن ما من إلزام مهني يفرض على المرء أن يكون كاتباً. ومن الآن من المفيد أن نميِّز، حالات «الكُتَّاب الموسميين»، على الأقل، الذين يمارسون مهنةً أخرى، لكن، لأن هذه المهنة تُفضي بهم إلى كتابة نصوص، يمكن النظر إليهم بصفتهم كُتَّاباً باعتبار هذا أو ذاك من النصوص كأنه من الأدب: إنَّ خطابات رجل السياسة يمكن أن يُنظر إليها باعتبارها قريبةً من الأدب، فيصير مؤلِّفها كاتباً «موسمياً». فئة أخرى هي فئة «الكُتَّاب الهُواة» الذين لا يحتاجون إلى أقلامهم لكسب عيشهم لكنهم يجدون فيها ارتياحاً شخصياً. وعددهم كبيرٌ جداً. وأخيراً يمكن أن يُصنَّف في خانة «الكُتَّاب المحترفين» كلُّ أولئك الذين يدخلون إلى مجال الكتابة بفضل موهبتهم الأدبية. بعضهم ينجحون فيصبحون كُتَّاباً محترفين بالمعنى الكامل للكلمة؛ في حين يُرغَم معظمهم على ممارسة «مهنة ثانية» في الوقت ذاته ـ على الأقل إذا فهمنا هذه العبارة بمعناها المألوف، لأنَّ النشاط الأدبي غالباً ما يكون هو الثاني بعد الالتزامات المهنية التي تُؤمِّن سُبُلَ العيش.

ينبغي إذن الحرص على النظر إلى الكُتَّاب في علاقتهم الوثيقة مع الكتب التي يؤلِّفونها، وذلك عند دراسة سلسلة المواقع الاجتماعية التي يحتلونها. وهكذا ـ من داخل المَثَل ذاته ـ فإنَّ روسّو بدأ بإبداعات مسرحية وموسيقيَّةٍ عَرّفَت به في المجتمع الباريسي المثقف، ثم شارك في كتابة **الإنسيكلوبيديا** *l'Encyclopédie* بمقالات عن الموسيقى، ودخل، من خلال ذلك، في كتابة محاولاتٍ فلسفيّةٍ. غير أنَّ ذلك يشير في الوقت ذاته، من

جانبه، إلى أنه ابتعد عن الميول التي كانت سائدةً، أي عن المسرح الموسيقي. تعزَّز هذا الابتعاد بعد ذلك حين غادر باريس إلى جنيف حيثُ أصوله الأولى. وطرح نفسه حينذاك فيلسوفاً في مواجهة الفلاسفة «الحديثين»، أي ضِدَّ **الإنسيكلوبيديا** التي كان قد شارك فيها قبل ذلك بقليل، وأنتج مؤلَّفاته الأساسية التي كلفته رقابةً وحظراً. فاتخذ موقفاً مستقلاً معتمداً في معيشته على العمل في حقل الموسيقى، فضلاً عن تعويضات أخرى كان يتقاضاها من كتابة نصوص تخيُّليَّة كان قبل ذلك قد مَنَعَ نفسه عن كتابتها: **إليويز الجديدة** (*La nouvelle Héloïse*)، ومن توكيد مواقفه عبر كتابة السيرة (**الاعترافات، أحلام مسافر أعزل، الحوارات** (*Les confessions*, les *Rêveries du promeneur solitaire*, les *Dialogues*). إنه إذن، في اللحظة التي بدَّل فيها «نوع» الكتابة ـ من المسرح الموسيقي إلى المحاولات الفلسفية ـ بدَّل أسلوبه أيضاً، أسلوبه في الكتابة الأدبية وأسلوبه في الحياة.

ما يصحُّ على الكُتَّاب على الصعيد الفردي يصحُّ أيضاً، مع تنويعات وتعديلات، على الصعيد الجماعي. إنَّ **المدارس والحركات** الأدبية هي، من هذه الزاوية، موضوعات أساسية في سوسيولوجيا الأدب؛ ويتمُّ تحليلها انطلاقاً من ملاحظات أشرنا إليها أعلاه عن كل فرد من الأفراد الذين تتشكَّل منهم، وكذلك انطلاقاً من سياقٍ معيَّنٍ ومن خيارات مجموعة معيَّنة.

أخيراً، من المفيد أحياناً أن تؤخذ بالاعتبار المُعطيات المتعلِّقة بالأجيال، بمعزل عن المدارس والحركات بالمعنى الصحيح: إنَّ التجربة التاريخية ذاتها ونمط التكوين الثقافي المكتسب ذاته ينتجان تشابهات في الخيارات الجمالية والأخلاقية التي تُشكِّل واقعاً اجتماعياً.

6 ـ **المؤسسات والشبكات والحقل.** تُمارَس الأنشطة الأدبية دوماً في إطار المؤسسات. علينا أن نلاحظ، في هذا المجال، ثلاثة أنواع من **المؤسسات**. نعني بالمؤسسات الأدبية تلك التي تتعلَّق، بالمعنى الصحيح، بالإبداع الأدبي ـ إذن، بالدرجة الأولى، بالأنواع الأدبية. ونعني **بمؤسسات الحياة الأدبية** الهيئات التي تهتمّ، في فترات مُعيَّنة، بالممارسات الأدبية (الأكاديميات مثلاً وهيئات رعاية الآداب...). أخيراً هناك مؤسسات ما فوق أدبية تهتمُّ بالممارسات الاجتماعية ذات الطابع المختلف عن الطابع الأدبي لكنها تشمل الممارسة الأدبية ومن ضمن اهتماماتها ومشاغلها: المدرسة، دار النشر، الصالونات... ولكلِّ عصر ولكل حالة اجتماعية تشكيلُها المؤسساتي. مثلاً، في أثينا القديمة كانت توجد مؤسسات أدبية (مجموعةٌ من الأنواع المُصنَّفة أدبية) ومؤسسات ما فوق اجتماعية تُخصص مكانةً مُهمَّةً للمؤلفات الأدبية (أعياد أثينا والمسابقات المسرحية التي كانت تُنظَّمُ أثناءَها)، لكن لا وجود لمؤسسات الحياة الأدبية بالمعنى الصحيح؛ ولم تولد هذه (الأكاديميات والجوائز مثلاً) إلاَّ حين بلغ النشاط الأدبي عتبةَ الاعتراف الاجتماعي به من الناحية الإيديولوجية ـ في نسق القِيَم ـ وفي الوقت ذاته من الزاوية الاقتصادية. هذه المؤسسات أفضت إلى سَنِّ قانون المؤلِّفين أو النصوص المُعتبرة بمثابة نماذج والتي تتحوَّل بواسطة المدرسة إلى مراجع ثقافية مشتركة.

إنَّ مختلف أنساق المؤسسات هذه تشتمل على ممارسات ذات إسهام في إنتاج المؤلفات [الأدبيّة] كما في نشرها. إنَّ دُور النشر والنقد والمكتبات الخاصة والمدرسة تلعب أدواراً أساسية في الطباعة ـ وبالتالي في التعديل التدريجي المُحتمل على نص معيَّن ـ ثم في التوزيع والنشر وفي التكريس لعملٍ [أدبي] أو

مؤلِّفٍ ما. إنَّ سوسيولوجيا وُسطاء الكتب تلتقي مع سوسيولوجيا النشر والمكتبات والنقد والمدرسة على وجه العموم.

يمكن أن نحسب حساب **الشبكات** التي تظهر من خلال مُجمل هذه الممارسات الأدبية. شبكات الكُتَّاب الذين يتبادلون الدعم وشبكات قائمة بين كُتَّاب وناشرين ونُقّاد (ليس من النادر في أيامنا أن يكون أديب ما، في الوقت ذاته، ناقداً ومدير سلسلة إصداراتٍ لدى أحد الناشرين)؛ وهناك أحياناً شبكات تضم كُتَّاباً وناشرين ونُقّاداً على صعيد سياسي أو إيديولوجي ما (حزب أو عُصبة دينية...). وتُشكِّل تأثيرات الشبكات في أغلب الأحيان عامِلاً تفسيريّاً مُهمّاً لبعض المواقف ولبعض الأعمال وكذلك لبعضِ النجاحات ـ أو الإخفاقات حين تُستخدم شبكة نافِذَة في مجابهة انتشار مؤلَّف [أدبي أو عمل فني] (كان ذلك يتجلّى بطريقة مبتذلةٍ في المسرح في الاعتماد على ما يشبه الجمعيات للدفاع عن مؤلِّف أو للحطّ من شأنه).

بلغ الأدب في بعض البلدان عتبةً رفيعةً من التطوّر، إنْ على مستوى القيم الرمزية أم على الصعيد التجاري، بحيث تمكَّن من التمتُّع بشيءٍ من الاستقلال الذاتي، الذي يُقاس بمقياس العلاقة بين العوامل المتغايرة (تأثير «أرباب العمل» والضغوطات المالية) والعوامل الداخلية (إمكانية أن يكسَبَ الكاتبُ أسبابَ عيشه بريشته أو بفضل مكاسب الشهرة). إنَّ الاستقلال الذاتي للأدب أمر نسبيٍ على الدوام، إلا أنه، في درجاته العُليا، يمكن أن يمنح الكُتَّاب نفوذاً اجتماعياً كبيراً: لذلك عومل هوغو في نهاية القرن التاسع عشر كبطل قومي (فرنسا كلها أعلنت الحداد خلال تشييعه) ثم تناوب إميل زولا على موقعه في دور الضمير الأخلاقي القومي (مع تدخُّله في قضية ألفرد دْرَايفوس (Alfred Dreyfus) [1859–1935]

الذي كرَّس صورته «مُثَقَّفاً كبيراً»). في القرن العشرين، لعب سارتر دوراً مماثلاً. لذلك، حين يتمتَّع الأدب باستقلال ذاتي ما يمنحه موقعاً مُميَّزاً وتأثيراً اجتماعياً، فإنَّ التحليل السوسيولوجي يمكن أن يحصل بلغة **الحقل الأدبي**. نعني بـ «الحقل» - ويناسب فقط أن يعني - مجموعَ النشاطات والعامِلين المرتبطين بممارسة اجتماعية يمكن أن تُصنَّف على أنها نوعية، وتتمتَّع باستقلال ذاتي مُعيَّن (نسبي). إنَّ الحقل، إذا ما تحدَّد على هذه الصورة، (انظر: الفصل الثالث) يضمُّ كلَّ الأشياء السابقة المذكورة في اللائحة. إنَّ له منهجه المنطقي الخاص، وخصوصاً بالتوتر بين عوامل التبعيَّة (هَمُّ تحصيل المال من المؤلَّفات، المُراقبات والتدخُّلات السياسية والدينية) وعوامل الاستقلال الذاتي (الشهرة، وجود شبكات ومؤسسات داعمة تتيح للكُتَّاب أن يتحرَّروا جزئياً من الضغوط المالية والسياسية والدينية...).

هذه الفكرة الأخيرة تؤكِّدُ لنا ما عرضناه هنا بالضرورة على شكل قائمةٍ وهو يشكِّلُ، في الحقيقة، كُلاً مُركَّباً ومُعقَّداً إلى هذا الحدِّ أو ذاك وغنيَّاً بعناصره المُكوِّنَة تِبعاً للعصور: فالعصر الوسيط عرف نتاجاً أدبياً غنيّاً لكنه لم يعرف النشر المطبوع ولا تجارة الكتب ولا المؤسسات الأدبية ولم يكن له أن يُدْرَس تبعاً لتحليل يستند إلى لغة الحقل. إنَّ إحدى مهمات سوسيولوجيا الأدب تكمن في تمييز معالم هذه الممارسة تبعاً للعصور والحالات الاجتماعية، ولا يمكن أن توجد سوسيولوجيا جديرة بهذا الاسم إلاَّ إذا كانت قادرةً (في شكل تاريخٍ اجتماعيٍّ) على أن تأخُذَ بالاعتبار التبدّلات التاريخية.

ويتأكّدُ لنا ذلك: خلافاً لبعض تلك المشاريع المذكورة في القائمة التاريخية المعروضة في الفصل الأول من هذا الكتاب،

ينبغي على مثل هذه السوسيولوجيا أن تهتمّ بالمسائل المتعلِّقة بالمضامين والمسائل الجمالية، وبناء عليه سوسيولوجيا الأفكار والقِيَم، وكذلك المسائل المتعلِّقة بسوسيولوجيا «العوامل الفاعلة» (كُتَّاب، ناشرون، نُقَّاد، إلخ) التي تتدخل في النشاط الأدبي. ستكون مُهمَّة الفصل الثالث وضع جدوَلٍ لِما هو موجود عمليّاً من معالجات لهذه المواضيع.

الفصل الثالث

اتجاهات البحث

يتوفَّر في هذه الأيام عددٌ من المُقاربات السوسيولوجية المختلفة للأدب، وهي مُقاربات فاعلة ومُنتجة. لكن كلاًّ منها، بوجهٍ عام، يميلُ إلى تفضيل بعض وجوه الحياة الأدبية التي انتهينا للتو من تعدادها. وحتى لا نُجمِّد مشاريعها ومُقترحاتها في «مدارس» أو في اتّجاهات، مع إبقاء عرضنا واضحاً، سنحاول - حتى لو بدا هذا التصنيف هو الآخر مختزلاً - أن نحدِّد الإسهامات في القطاعاتِ الثلاثةِ التي تبدو لنا مُثمِرةً على نحو خاص: المضامين واللغة، الأشكال، الممارسات.

I - النقد السوسيولوجي للمضامين

استُخدمتْ قراءةُ النصوص أحياناً، بطريقةٍ دائريّةٍ، لاستخراج معرفة من الاجتماعي الذي يتولّى في الاتجاه المعاكس تفسير النصوص التي تُعتبر انعكاساً له. سنترُكُ جانباً هذه الفكرة البدائية. فضلاً عن ذلك، غالباً ما طبَّق فلاسفةٌ وعلماءُ اجتماعٍ ومؤرِّخون سوسيولوجيا الأدب على أساس مبدأ الاستنباط: الانطلاق من البحث في الاجتماعي ثم البحث عن أصدائه وعن

انعكاسه أو تحققه في النصوص. وهكذا ففي أول سوسيولوجيا أدبية اقترحها لوسيان غولدمان في كتابه **الإله الخفي** (*Le Dieu caché*)، كانت «النظرة إلى العالم»، التي أسَّست التماثل بين النصوص الكبرى والبِنى الاجتماعية، بمثابة بِنيةٍ عميقة. وقد ميَّزها غولدمان بدايةً في الوضع الذي تعيشه مجموعة اجتماعية (على سبيل المِثال طبقة النُبلاء من القُضاة والمُحامين وتشاؤمها، وهو ما جعلها تتحالف مع الجَنْسينية (Jansénisme) [المتشدِّدة]) وجعل منها، بالتالي، محور تفسير للنصوص، التي ينبغي أن يتشكَّل معناها على يد الباحث. هذا المسار لا يمكن أن يتمَّ إلاَّ ارتباطاً بمعايير خارجية أولاً، إذا ما نجح في التوصُّل إلى دراسة مُعمَّقة للنص. والحال أنَّ عدداً من الأعمال التي قام بها «أدبيون» تدلُّ، بالعكس، على حاجة إلى الاستقراء. كان همُّهم الانطلاق من النصوص قبل أن يطرحوا فرضيات في التأويل الاجتماعي ثم القيام بعملية ذَهابٍ وإيابٍ بين مختلف مستويات الاستدلال.

وهكذا فإنَّ عدداً من الباحثين المعاصرين حاولوا أن يجمعوا بين مقاربتَيْن بدا أنَّ الواحدة تُكمِّل الأخرى: إنَّ عليهم كمُحلّلي أدب أن يُشيروا إلى خصوصية اللغة الأدبية بالتالي أن يستخدموا أفكاراً متحدرةً من الشعرية والشكلانية؛ وغالباً ما كانوا، بسبب قناعاتهم السياسية ـ اليسارية عادةً ولكن ليس دائماً ـ لا يريدون التخلِّي عن الإرث النقدي الذي كانت تستدعيه قناعاتهم. هل يمكن لفن القراءة والتأويل أن يساعدَ على تحويل العالم وتغييره؟ إنَّ جزءاً كبيراً من النقد السوسيولوجي يستقرُّ على هذا الطموح.

1 ـ النقد السوسيولوجي. تعني هذه التسمية، كما تُحَدِّد **نفسها**، مساراً «نقدياً»، وإذن ممارسةً تأويليَّةً وتقويميَّةً للمؤلَّفات الأدبية؛ وبجمعنا هذه الكلمة «نقد» إلى الكلمة الجذرية «اجتماعي»

يتحدَّد معنى «النقد الاجتماعي» [النقد السوسيولوجي] كنقد مؤسَّس على تحليل الاجتماعي «في النصوص».

من المنطقي جداً أن يكون هذا النقد قد مَنَحَ الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر امتيازاً. إنَّ مؤلِّفين مثل بلزاك وفلوبير وزولا كانوا قد نظَّموا، في الحقيقة، عَمَلَهُم بطريقةٍ تشريحيّة قريبَةٍ من طريقة علماء الاجتماع: وثَّقوا لأنفسهم بالعمق، وفي غالب الأحيان انطلاقاً من تحقيقات ميدانية «على الأرض»، ورسموا ونظَّموا هذا التوثيق في متتاليات متميِّزة ووضعوا الأساس لتأويل الحياة الاجتماعية وتفسيرها. فتحوَّلت الوقائع النموذجية [العامة] في هذا التشكُّل الأدبي إلى وقائع موضعية [بالفرنسية، تحوَّلت من typiques إلى topiques، م.]. وبذلك يكونون قد عكسوا «الظلَّ، الذي تحمله فكرةٌ معيَّنةٌ، على قطار العالم» على حدِّ قول هنري ميتران (Henri Mitterand) في كتابه **خطاب الرواية**، *Le discours du roman* (1980).

هذا الظلُّ هو ما يُسمِّيَه كلود دوشيه (Claude Duchet) **النص القَرِين** co-texte («تسويات (توسُّطات) الاجتماعي» *«Médiations du social»*، مجلة **أدب** *Littérature*، 1971). إنَّ المؤلفات الأدبية تُكتب في الحقيقة وتُقرأ داخل فضاء اجتماعي من التمثُّلات الذهنية واللغوية، وهي تمثلات داخل الأعمال وخارجها. وحين تُشكل مجموعاتٍ متجانِسَة نسبياً أو قابلة لأن تعيِّن هويتها يقترح دوشيه أن يُسمِّيَها **بياناتٍ اجتماعيَّة** *sociogrammes*.

تُشكِّل هذه المقاربة إذن، جَزئياً، مقترحات القراءة التشخيصية الألتوسيرية. فهي تجعل من النص مكاناً لإنتاج إيديولوجيا، وليس هذا فحسب، بل مكاناً تنعكس فيه الإيديولوجيات الاجتماعية. وتدَّعي أنها تهتمُّ بكلِّ مستويات تنظيم النص فلا تتقيَّد، بفعل ذلك،

بالحدودِ التي يرسُمُها تحليلُ المضمون. إلاّ أنها تؤسِّسُ، بصورةٍ خاصّةٍ، وِجهةً تقدُّم في قراءة الاجتماعي. وبديلاً من الانطلاق من خارج النص (من وَضعِ طبقةٍ اجتماعيّةٍ مثلاً)، يتمنَّى دوشيه أن تَكتشف القراءة الاجتماعي في النص بالذات. إذ ذاك تصبح المقاربات الأخرى الأعلى من مسار الدراسة التي يقترحها (سوسيولوجيا المؤلِّفين) أو الأدنى منها (سوسيولوجيا القراءة) مفيدةً، في نظره، لكن بصفتها مكمِّلة أو متمِّمة.

ضمن هذا المنظور حلَّل هنري ميتران مواضع المعنى *lieux de sens* في الخطاب الروائي والشخصيات والإخراج المعرفي والأسطوري واستخدام القوالب النمطية (*stéréotype*)، وتنظيم المكان والزمان كوسيلتَيْن لتسليط الضوء على ما تقوله المؤلَّفات عن التاريخ. إنَّ الدراسات التي اقترحها فيليب هامون في كتابه **النص والإيديولوجيا** *Texte et idéologie* (1984)، تُشدِّد على أنماطِ تسجيلِ تَخَلْخُل القِيَم في النص.

طوَّر بيار زيما (P.V. Zima)، من جهته نظرية في النقد السوسيولوجي تستلهم إلى حدٍّ كبير من مدرسة فرانكفورت. فهي أمينة للأصل، وحاولت أن تكون بمثابة تدخل نقدي في المجتمع وفي الوقت ذاته دراسة داخلية للنص الأدبي. استخدم زيما، على وجه الخصوص مفهوم **سوسيولوجيا اللهجات**، ويقصد به «لغات الجماعات» التي يمكن أن نموضعها في العُدَّة الأدبية. إنَّ نظريته المتعلِّقة بـ «سوسيولوجيا النص» التي طبَّقها على كتاب مارسيل بروست (Marcel Proust) [1871–1922] **البحث عن الزمن المفقود** *La recherche du temps perdu*، تشير إلى أنَّ عمل الروائي يكمن في مُساءلة المعنى الاجتماعي للكلمات ليستخرج منها هواجس أكثر ارتباطاً بالفرد أو أكثر أصالةً. إنَّ تعقُّد تركيب الجُملة لدى بروست

يكافح إذن ضِدَّ السببيات الكاذبة في البداهة الاجتماعية؛ إنه يفتح السبيلَ أمام فَهْم أفضل لتعقُّد الاجتماعي. بالطريقة ذاتها تهدفُ تجزئته الأدائية لمعنى الكلمات (مثل دلالات كلمة «Parme») إلى تخصيص اللغة وتمييزها لجعلها تَفْلِت من «التجارة» التي كان قد رفضها مالارميه. (**نحو سوسيولوجيا النص الأدبي** *Pour une sociologie du texte littéraire*، 1978).

يأخذ النقد السوسيولوجي كذلك في الاعتبار ممارسات اجتماعية مندمجة في الأشخاص ومُطبَّقة إذن في نتاجاتهم النصِّية التي تبرز إذن كعنصر بنائي للإبداع ولتلقي الأعمال [الأدبية] كذلك؛ وهي تساهم في تحديد الإطار المرجعي الذي يشير إليه فضاء النص. لقد قدَّم جان دوڤينيو (Jean Duvignaud) هذه الفكرة بطريقةٍ شاملة عن سوسيولوجيا المسرح (**الفُرجة والمجتمع** *Spectacle et société*، 1971). ثم أُسْتُعيدت كذلك في حالاتٍ خاصّة أكثر: مثلاً، تطوُّر وسائل الاتصال في إسبانيا في القرن السادس عشر، وأشكال الجَمْعَنَة الجديدة المرتبطة بهذه النهضة، كل ذلك استبطنه مؤلِّفون مثل سِرڤانتِس (Cervantès) [1547–1616] ممن أسَّسوا الرواية الحديثة؛ إن الهندسة السرديَّة لبناء الرواية تعود جزئياً إلى هذه الكتابات (Cros, *La sociocritique*, 2003).

2 ـ النقد السوسيولوجي والإيديولوجيّات: الخطاب الاجتماعي، الخطاب ما بعد الكولونيالي. القضية الأساسية في مشروع النقد السوسيولوجي تعود، كما نرى، إلى قدرة هذا النقد على تحديد سياق العُدَّة النصِّية. والحال أنَّ دراساتٍ مُهمَّةً وضعها مؤرِّخو الأدب هي التي كانت، على وجه عام، أداة هذا التحديد السياقي، مثل دراسات بول بينيشو (P. Bénichou) حول التأمّلات الفكرية والدينية والسياسية التي نشأت في ظلِّها الرومنطيقية

الفرنسية، أو دراسات ألبرت كاسانْيْ (A. Cassagne) حول الفن للفن حوالى سنة 1830، أو أبحاث كلود أباستادو (C. Abastado) حول ميثولوجيّات الكاتب التي تحدِّدُ عدداً من القراءات ذات التوجُّه السوسيولوجي للنصوص الفرنسيّة في بداية القرن التاسع عشر. لكنْ، بما أنَّ سوسيولوجيا الأدب، أيّاً يكُن مسارها، تملك كلَّ الفرص للقبض بضربةٍ واحدةٍ على النص وسياقه، فليس مُمكناً، من خلال منهج سليم، فصل الاستكشاف الأولي للمصادر عن تأويلها، ولا يمكن بالتالي أن نوكل المقاربة التجريبية إلى التاريخ الأدبي لنُبقي المقاربة النظرية في عُهدة السوسيولوجيا. يُخشى أن يؤدِّي حصر مساهمة السوسيولوجيا في مقاربة من المستوى الثاني، مهما تكن صارمة على الصعيد النظري، إلى التقليل من أهميتها.

إنَّ عدداً من الباحثين أقرُّوا بهذه الضرورة وانخرطوا في أعمال طويلة النَفَس حدَّدت معالم تأويل النصوص عن طريق دراسة **الخطاب الاجتماعي**: أي مجموع ما هو مطبوع في حالة اجتماعية. إنَّ فكرةَ **الخطاب الاجتماعي** التي عرضها ووضحها مارك أنجينو (M. Angenot) وريجين روبين (Régine Robin) تبيِّنُ الرغبةَ في فهم النصوص الأدبية المرتبِطة بغيرها من النصوص وبالشائعات أو الميثولوجيّات السائدة في عصر معيَّن. ما يمكن أن نُسمِّيَه «النقد السوسيولوجي للكليَّات»، هو الذي وجَّه كتاب أنجينو **1889. حالة الخطاب الإخباري** (1989)، الذي تناول المسألة ضمن منظور تزامني: يتعلَّق الأمرُ بإحصاء ما تمَّت طباعته بالفرنسية خلال سنة 1889 (مئوية الثورة الفرنسية والمعرض العالمي الذي شهد افتتاحَ برج إيفل Eiffel). بعيداً عن تعدُّد اللغات والممارسات، استخرج أنجينو من ذلك «طرقاً لمعرفة وتفسير المعروف، وهي طرق **خاصة** بهذا المجتمع تُنَظِّم وتتجاوز تفريعَ

الخطاباتِ الاجتماعية»، وهو ما يسمِّيه الهيمنة، «جهاز ناظم يحدِّد مسبقاً إنتاج أشكال استدلالية (منطقية) ملموسة».

تركَّزت أعمالٌ أخرى على مسألةٍ إيديولوجيّة وتناولتها انطلاقاً من مُعطيات لغوية، مثل عمل جان-بيار فاي (J.-P. Faye) (**اللغات الشموليّة** *Langages totalitaires*، 1972)، الذي ركَّز على النازية في سنوات 1930، وهو يقوم على البحث عن السيرورات الغامضة المُضمَرة في الخطابات الإيديولوجية، وذلك عبر دراسة الأهمية التي تنطوي عليها الفُرُوق اللغوية. إنَّ الطريقة التي يُمكن أن تُستخدم فيها بعض الكلمات، المُنزاحة عن معناها الأصلي، في تعقُّد الخطابات وتعدُّدِها في تلك المرحلة، لعبت دوراً كبيراً في صعود النازية بجعلها «مقبولة» في قلب جمهورية ڤايمار Weimar. بعد حوالى عشر سنين، درس باتريك تور (P. Tort) التطورية والداروينية الاجتماعية، واهتمَّ بـ «تعقيدات الخطاب» التي ترفض وجود فُرُوق في أنظمة العلوم وفي عملية التحقيب (**الفكر التدرجي والتطور** *La pensée hiérarchique et l'evolution*، 1983).

إنَّ نقداً إيديولوجيّاً، مُهتمَّاً هو الآخر بمسألة السياقات واللغة، لكنْ من منظور أكثر نضاليةً، تطور في منحى رفض التواطؤات المقصودة واللاواعية بين الأدب والتيارات السائدة في خطابٍ اجتماعي. مثل هذا النقد موجودٌ في مجال ما يُسَمّى **النقد ما بعد الكولونيالي**، الذي أطلقته حركة الفلسطيني إدوارد و. سعيد (Edward w. Said) [1935-2003] في كتابه **الاستشراق**، الذي قرأ الشرق على خطى ميشال فوكو وريمون ويليامز، بوصفه بناءً خطابياً ومرآة تُبَثُّ عليها استيهامات الغرب (استيهامات تُستخدم كذرائع للقوى الغربية العاملة على استغلالها). ويَستنتِجُ أنَّ الغرب **أنتج** الشرق أكثر مما **وصفه**. في كتابه

الثقافة والإمبريالية *Culture et impérialisme* (1992) وسَّع حقل الرؤية وكشف «اللامُفكَّر فيه» الكولونيالي والأوروبيّ المركز الذي اخترق الروايات الصادرة في الإمبراطوريّات الكولونياليّة الكُبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين.

لذلك من السهل أن نُبرهن على أنَّ النظرة الأوروبية إلى أفريقيا، في القرنين التاسع عشر والعشرين تكاد تكون، بصورة حصرية، النظرة التي يُلقيها الرجل الأبيض على أرض موصوفة بأنها «عذراء» وقابلة للخضوع للهيمنة وللتحوُّل إلى مكان للتألُّق الشخصي والمغامرات الكبرى. إنَّ عمليات الفتح وما يوازيها من إثارة العطف والشفقة هو الذي أنتج إذن «الرواية الكولونيالية» وكذلك المؤلَّفات المكتوبة ضِدَّ حكايات المستعمر الإيديولوجية (مثلاً **رحلة في أقاصي الليل**). المؤلِّف ذاته أثنى على **المسيح ذي الضوء المنقوش** الذي سيضع حداً لبؤس البروليتاريا الغربية ويثبّت إيمانه بأبطال الفتح الكولونيالي، كل ذلك من غير أن يترك انطباعاً بأنه ارتكب جريمةً:

إذا تحرَّكت العدالة أحياناً في أعماق قلوبهم
إذا قتلوا ليفرضوا أنفسهم ويحكموا،
فعليهم، على الأقل، أن يستهجنوا وجودَ الدمِ على أياديهم الحمراء؛
إنهم يبتكِرونَ قانوناً أقلَّ فظاظة وأقلَّ تخلُّفاً.

(إميل ڤرهيرين (E. Verhaeren)، **القوى الصاخبة**، 1902)

ومن شأن «وجهة نظر» أفريقية بصدد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر أن توقظ طائفةً من وجهات النظر، اللاواعية إلى حدٍّ ما، بين مؤلِّفين مختلفين جداً فيما بينهم. إنَّ البحث «ما

بعد الكولونيالي»، في إنشائه بهذا المعنى نصاً جديداً («النص الأوروبي» في المرحلة الكولونيالية)، أدخل إشكاليات جديدة في الدراسات الأدبية، وأبرز أماكن مواجهةٍ جديدةٍ بين النص والاجتماعي، مُبِّيناً أنَّ التمثُّلات التي يتشارك فيها كلُّ الفاعلين الاجتماعيين تُقرأ كذلك في نتاجاتهم الأدبية.

إنَّ تياراً أقرب عهداً يشدِّد، من جانبه، على أنَّ سيطرة مجموعةٍ بشريةٍ على أخرى تفترض وجود شكل معيَّن من «التواطؤ» من قِبل المُسيْطَر عليه، في الأقلِّ على شكل استبطان للأسباب التي يستند إليها المُسَيْطِر. كانت هذه الفكرة في أساس التفكير الماركسي حول الإيديولوجية؛ وقد أُعيدت صياغتها، في المقاربات ما بعد الكولونيالية، بعباراتٍ أكثر غموضاً، على العموم، من الناحية السياسية. وهكذا فإنَّ هومي بابا (Homi Bhabha) عارض، في سنوات 1990، إدوارد سعيد الذي تصوَّر الغرب والشرق ككيانَيْن متجانسَيْن، كما عارض البُنِى الثُنائية التي تُضمر فكر فرانز فانون (Frantz Fanon) [1925–1961]، وشدَّد على مفاهيم الاختلاط والاختلاف والتقليد بين المستعمِر [الكولونيالي] والخاضع للاستعمار. وبذلك فهو يوحي إلى أنَّ الخطاب الكولونيالي خاضع لاقتصادٍ صراعي يتجلَّى سواءً بالهمّ أكثرمنه بالضمانات.

على الصعيد الفرانكوفوني، أبرَزَ النقدُ ما بعد الكولونيالي، خلال دراسته أدب الكيبيك والمغرب الكبير وجزر الأنتيل والأدب الأكادي (الفرنسي الكندي)، و "beur" (المغربي المولود في فرنسا) والڤيتنامي، مفاهيم الهِجانة [الاختلاط] والهجرة والولادة في المستعمرات، وهي مفاهيم كانت بمثابة حجر الزاوية في عدد كبير من الأبحاث في الثقافة والهوية. إنَّ المؤلِّف ما بعد

الكولونيالي صار يستخدم، بفعل ذلك، «مستويات تشريع متمثِّلة بالأنواع والأشكال الأدبية الأوروبية ليعبِّر عن أصالته» (ج. م. مورا J.-M. Moura)، **الآداب الفرنكوفونية والنظريات ما بعد الكولونيالية** *Littératures francophones et théories postcoloniales*، 1999). كما أتاح النقد ظهورَ أنواع من الأدب والاعتراف بها، لا سيما آداب الأقليات، وأهل البلاد الأصليين، (أو «القوميّات الأولى»)، على غرار الأدب الأميراندي «الهندي الأميركي الأحمر» في أميركا) والأدب النِّسَوِيّ، حيث وَجَدَت النساءَ أحياناً في كتابة الآخر وفي لغَتِهِ وسيلةً للتعبير عن ثورتها الخاصة (آسيا جبار (Assia Djébar) نعتت الفرنسية بلغة «الخروج من الحريم»). إن الكتابة النسوية طرحت أيضاً على الاستعمار (الكولونيالية) نظرة أصيلة (مرئية لدى آسيا جبار وكذلك لدى مرغريت دوراس وماريز كونديه وليلى صبار وماري كلير بليز)، وأضاف انسجامُ العلاقاتِ بين الجنسين إلى الدراسات المابعد كولونياليّة بُعداً إضافيّاً.

شهدَ هذا النوعُ من المقاربة الموجَّه نحو تحليل الصراعات الإيديولوجية، في العالم الأنكلوساكسوني نجاحاً واسع النطاق. وعبَّر عن نفسه أيضاً في أبحاث تناولت مجال العلاقات بين الجنسين، التي بيَّنت أنَّ الخطاب الذي يكتبه ذكور مُتحدِّرون بشكل أساسي من الطبقات البورجوازية لا يختلف في شيء عن الأحكام المُسبقة السائدة بحق النساء والعائلة والسلوكات الجنسية. النقطة المركزية في هذا النقد هي في كون الكُتَّاب لا يحصرون عملهم في نشر الصور التقليدية - وهذا أمرٌ لا مفرَّ منه - بل في كونهم يشاركون أيضاً في صنعها. حَفَّزت هذه الأبحاث أيضاً على ظهور أعمالٍ فرانكوفونيةٍ عديدة أدَّت إلى إعادة تقويم دور النساء في عمليّةِ الإبداع الأدبي (مثلاً Chr. Planté **نساءٌ شاعرات في القرن**

التاسع عشر. مختارات، *Femmes poètes du XIXe siècle. Une anthologie*، 1998).

3 ـ **الخطاب واللغة.** تبدو اللغة في مثل هذه الأبحاث، كما رأينا، بمثابة كشف عن التناقضات الاجتماعية وتغيير لمواقعها. تلك كانت، إلى حد بعيد، فكرة فردينان برونو (F. Brunot) في عمله الضخم عن **تاريخ اللغة الفرنسية** *Histoire de la langue française* الذي تابعه شارل برونو (Ch. Bruneau) ثُمَّ جيرالد أنطوان (Gérald Antoine) وبرنار سركيغليني (B. Cerquiglini))؛ والدراسات المابعد كولونيالية كتلك المكرَّسة للفرنكوفونية استكشفت، على نحوٍ خاص، حقل ثنائيّة اللغة في النص، التي تؤكد وجود توتر بين لغة أصلية (مُتوهَّمة أو مُتخيَّلة) ولغة التواصل الثقافي (الفرنسية في هذه الحالة). ما نُطلق عليه هنا اسم اللغة الأصلية يمكن أن يكون أيضاً اللغة الفرنسية باستخداماتها الجهوية والجغرافية المتنوعة كافةً، على غرار ما نجده مثلاً لدى كُتَّاب متحدِّرين من بلاد الأُوكْ (pays d'oc) أو [لغة الأُوكْ langue d'oc وهي اللغة التي استُخدمت في النصف الجنوبي من فرنسا وشمال إيطاليا وكاتالونيا في العصر الوسيط، م.] (انظر: **دراسات أدبية فرنكوفونية: حالة الأمكنة** *e.a.* d'Hulst et Moura (éd.), *Études littéraires francophones: état des lieux*، 2003).

هذا البُعد اللغوي يتحاور اليوم على نطاق واسع مع تحليل الخطاب. من الواضح، في الحقيقة، أنَّ أيَّ منطوق يتضمَّن علامات وشارات تتجلَّى من خلالها، بصورة إرادية أو غير إرادية، السلطة التي يُعطاها أو يملكها من يتكلم بواسطتها. لوحظ ذلك في ما كتبه أرسطو عن البلاغة، حيثُ يميِّز اللوغوس (مقومات الخطاب المحايثة) والإيثوس (المظهر الأخلاقي للخطيب) والباثوس (نوازع

أو أهواء الجمهور)، وقد ورد الكلام عن التعبير عن النفس عبر الخطاب في أعمال كثيرة، تشير إلى ما يربط بين سلطة الخطاب والسلطة المُكتسبة خارجه، من خلال الوضع الاجتماعي للمتكلم. بعض هذه الأعمال، وبشكل خاصّ في العالم الأنكلوفوني، تربط هذا الواقع بوضعية موصوفة بأنها سياسية: مثلاً وهكذا، فإن كلام امرأة أو كلام مستعمِر يُفَسَّران بالإيثوس ethos المنطقي (غير الحَدْسي). غالباً ما يكون هناك ميل، داخل الفضاء الفرانكوفوني إلى استخدام مفاهيم من البلاغة الجديدة المتحدِّرة من مدرسة بيرلمان (Amossy) أو من التحليل القائم على التفاعل المتبادَل (Kerbrat-Orecchioni). دومينيك مانغينو (.D Maingueneau) يستخدم مقولات مثل **سينوغرافيا** *scénographie* ليشير إلى «المسرح الكلامي» الذي يُصادِقُ النص عليه من خلال منطوقه (مانغينو، 1993).

غير أنَّ **إيثوس** المُتكلِّم يلتقي مع **إيثوس** المُتلقِّي المفترض للخطاب. وهكذا فإن هذه الفكرة يمكن أن تتصل بنظرية التلقِّي المتوقَّع، بالتالي أيضاً، بالموقع الذي يحتله المتكلم في الحقل الثقافي.

في البداية لم تكن هذه الأعمال مرصودة خصيصاً لدراسة النص الأدبي، لكن النص الأدبي، مثل كل خطاب يستخدم كثيراً علامات وشارات يمكن تحليلها بمناهج التحليل القائم على التفاعل المتبادل. إنَّ روايات مرغريت دوراس (Marguerite Duras)، مثلاً، يُمكِنُ أن تُدرس ضمن هذا الاتجاه (دونو دوسان -Doneux Daussaint). إذا سمح **الإيثوس** بتحديد الالتزام بقِيَم يُنظر إليها على أنها أمرٌ بديهي أو لا يقبل النقاش، فإنَّ **إيثوس** الكاتب، في الصورة التي ظَهَرَ فيها منذ القرن السابع عشر، قدَّم مقولةَ الالتزام كمقولةٍ مركزيَّةٍ في الخطاب الأدبي (Viala, dans Amossy, 1999).

II ـ سوسيولوجيا الأشكال؛
سوسيولوجيا الشِّعرية

الكتاباتُ السابقة لم تولِ أهميَّةً كبيرة لمسألة الأشكال. والحال أنَّ الكُلَّ يعرف أنَّ معنى أي نص أدبي يتعلَّق دائماً، وبنسب متفاوتة، باندراجه في سلسلة نصوص على مدى زمني طويل، تحدِّد نوعه والرموز التي يستعين بها (ليرفضها). كانت الشعرية الكلاسيكية تَعتبرُ هذه الكليات بمثابة حقائق مُقدَّسة؛ أما اختصاصيو الشعر الحديثون فيشدِّدون، بالعكس، على طبيعتها الاصطلاحية المرتبطة بحالة تاريخيةٍ معيَّنة. إنَّ دراسة الأنواع والأشكال تمتلك «زمنيَّةً» خاصةً بها. وهكذا فإنَّ السجالات حول حرف e الصامت (بالفرنسيّة) في بيت الشِّعر في القرن التاسع عشر، أو تلك التي رافقت ولادة الشِّعر الحرّ غالباً ما ارتبطت بابتذال العُدَّة الأدبية وتجديداتها المُمكنة، لا بمتطلِّباتٍ تُمليها ضرورةٌ من خارج عالَم الكُتَّاب. إلاَّ أنَّ من المؤكّد أنَّ الطريقة التي تَعَلَّم بها الشعراء الكتابة، وأشكال انتشار أعمالهم وترويجها والحُظوة التي يحصلون عليها من الحقل الاجتماعي تُوجِّه، في العمق، ممارستهم داخل «حقل الممكنات» هذا الذي تشكِّله الشِّعرية في كل لحظة من التاريخ. إنَّ الأنواع تولد، في الحقيقة، وتعيش وتموت ـ أو على الأقل تسقط في الإهمال ـ مثل الحقائق الاجتماعية الأخرى: لم تعد أغنية الإيماءة شكلاً حيًّا، ولا المسرحية ذات الفصول الخمسة المكتوبة على البحر الشِّعري الإسكندري [وزن من 12 مقطعاً L'Alexandrin]. إنَّ الاجتماعي يبرز إذن تحت الشعرية وفيها، وبعضهم أسَّس على هذه الحقيقة البحث الأكثر منهجيَّةً عن **سوسيولوجيا الشِّعرية**.

يمكن النظر إلى هذه السوسيولوجيا بمثابة دراسة لتغييرات أدبية في موضع الممارسة الاجتماعية التي تطوَّرت مع الزمن: مثلاً، المقولات التي اقترحها فالتر بنيامين (Walter Benjamin) عن المتسكع والمخزن التجاري توحي إلى جزءٍ من عمل ألان مونتاندون (A. Montandon) في كتابه **سوسيولوجيا شِعر النُّزْهة** *Sociopoétique de la promenade*، (2000). كانت مكاناً للمحادثة والتعليم [في الأزمنة القديمة (كما عند أفلاطون)]، وفي وقتٍ لاحقٍ، كانت بمثابة لحظة أساسية من الاجتماعيات، ثُمَّ تبديل موقع صورة الفنان الرومنطيقي وما قبل الرومنطيقي (لدى روسّو Rousseau [1712–1778] مثلاً)، وهي تدلُّ على صورةٍ مُعيَّنةٍ للإنسان في المجتمع بالتالي على رسم تَخَيُّلي تنجزه النصوص. بعبارةٍ أخرى، إنَّ الكرونوتوب الباختيني (bakhtinien) [نسبة إلى باختين]، (انظر: الفصل الأول) هو ما يُمكِنُ تقديرُه كمكانٍ لتلاقي الأدبي والاجتماعي، كما أراد ذلك عالم السيميولوجيا الروسي.

غير أنَّ سوسيولوجيا الشِّعرية هي، أكثر من ذلك، دراسة تضمينات الشكل وقِيَمه الاجتماعية. لأنَّ أحد الملامح الأساسية لعالم الفن، التي لا تخلو الآداب منها هو القابلية الغريبة على التغيُّر لدى أنظمة الشكل. إنَّ عموداً واحداً، في فن العمارة، يمكن أن يكون عنصراً في الديكور فحسب، أو عنصراً وظيفياً، أو خليطاً من الاثنين معاً. كذلك فإنَّ رسالةً أو سيرةً أو صوراً ساخرةً Parodie هي ترميزات تنظيم لغوية وسيميائية يمكن أن تكون ذات صلة باهتمام أدبي وقد تكون بعيدة كليّاً عنه. فالأسباب التي تجعل من ترميز مُعيَّن ترميزاً أدبياً، أو أدبياً على سبيل الاحتمال، لا تخضع، هي الأخرى، لتاريخ الأشكال؛ غالباً ما تكون أسباباً يمكن للسوسيولوجيا أن تفسِّرها، وأن تساعد بالتالي على تحديد

البِنى الكبرى (macrostructures) التي هي القيم الاجتماعية الخاصة بالأنواع والأشكال. وفي إمكانها أيضاً أن تشكِّل امتداداً للأبحاث باتجاه **البِنى الصغرى** (microstructures) التي هي، في نصوص خاصَّةٍ، التأثيرات الجمالية والإيديولوجية المرتبطة باستخدام هذه الأنواع والترميزات والأشكال (Hamon, 1984; Molinié et Viala, 1993; Bertrand, 1997).

تكمن فائدة هذا المنظور في كونه يفتح جُملة النصوص التي يمكن أن يهتمَّ بها علم اجتماع الأدب. ولا يعود من المهم أبداً، في الحقيقة، أن يتساءل الكاتب عن الاجتماعي أو أن يقدِّم عنهُ تمثُّلاتٍ صريحةً في مؤلَّفاته. إنَّ الاستخدام المحترم أو الاستخفافي للترميزات الأدبية، والفن الذي بواسطته يوسِّع الكاتب أو يثوِّر حقل الأشكال المُمكنة هما موقفان يمكن لعالِم الاجتماع أن يحاول اتخاذهما في مسارٍ يمضي، حسب الحالة، من المستوى الماكروبنيوي إلى المستوى الميكروبنيوي أو بالعكس. بعضُ الكُتَّاب على وعيٍ تام بهذا المسار؛ فهم يعرفون أنَّ استخداماً «تعطيليًّا» (ڤرنييه Vernier، 1974) للترميزات قد يُرى بسهولةٍ بنتائجه الاجتماعية. وهكذا فإن الأشعار المتعبة والحالِمَة لفرنسيس-ڤييلي غريفين (F. Viélé-Griffin) رآها معاصروه «كقنابل» حقيقية موضوعة تحت شِعر البرناس [الفن للفن parnasse]، وعدم احترامه للأوزان الشِّعريّة قورِنَ طبعاً، من جانب صديقه ألبير موكيل (A. Mockel) «بالبروباغندا العينيَّة» مُمَثَّلةً بالفوضويين الأكثر عنفاً (Mockel, *Esthétique du symbolisme* (*propos de littérature, 1894*), éd. 1962).

على حدِّ قول جيروم ميزوز (Jérôme Meizoz)، تُقَدِّم المجازفة السوسيوشِعرية المعاصرة مقترحات منهجيَّةً يجمع

مكتسبات الشعرية إلى مكتسبات علم الاجتماع التاريخي - النص وسياقه، منطق الأشكال ومنطق مبدعيها - من دون الوقوع لا في حتمية نظريات الانعكاس ولا في الانشقاق النظري الذي اقترحه بارت (Barthes) [1915–1980] في كتابه **تاريخٌ أم أدب؟** *Histoire ou litttérature* (1960) (Meizoz, 2004).

III - سوسيولوجيا الممارسات؛ سوسيولوجيا الحقل الأدبي

إنّ مسألةَ السياق حاضرةٌ في كلِّ المقاربات التي تحدَّثنا عنها أعلاه، ولهذا فهي حاسمة من أجل فهم النصوص. كذلك فإنَّ عدداً من الأبحاث حاولت التعمُّق في المسألة، وفي سبيل ذلك، إظهار الأدب باعتباره ممارسةً، هي ذاتها مندرجة في نسيج الممارسات الاجتماعية. غير أنَّ تناول الأدب بوصفه ممارسة، أي النظر، بالتالي، في آنٍ معاً إلى النصوص وإلى سياقاتها، يُمكِنُ أن يحصلَ بطريقتَيْن أو على درجتَيْن: إما بتحليل عن قُرب لأحد الأنشطة التي يتضمنها الأدب، وإما بمحاولة فهم هذه الأنشطة بطريقةٍ شاملة.

1 - تجربة الكِتاب وتجربة القراءة. إنَّ عدداً من الباحثين درسوا تجارب كتابية وتجربة الكتاب وتجربة القراءة، حتى من غير ادعائهم أحياناً القيام بدراسة سوسيولوجية للأدب، لكن معتبرين أنفسهم بحق بمثابة مؤرخي ثقافة. ولذلك فهم يلتقون مع جانب من التاريخ السوسيولوجي للأدبي على حد التسمية التي أطلقها لانسون (Lanson)، ومن بعده لوسيان فيڤر (L. Febvre). وبذلك تكون قد تطوَّرت، منذ جيل، دراسات عن التاريخ الاجتماعي للكتاب والنشر. على هذا الصعيد يمكن أن نعتبر أنَّ هنري جان مارتان لعب الدور الطليعي. ففي كتابه **الكتاب، السلطات،**

والمجتمع في باريس في العصر الكلاسيكي (1966)، وضع المؤلَّفات الأدبية في قلب المنتجات المطبوعة، وبيَّن بذلك الجانب المهم الذي تحتله المؤلَّفات الدينية والحقوقية والكتب باللغة اللاتينية؛ وهكذا، فإنَّ الإبداعات الأدبية في ذلك الوقت اكتسبت معناها ارتباطاً بهذا العالَم الثقافي، حيث لا تمثِّل المؤلَّفات الأكثر سِحْراً وجاذبيةً. المؤرخ ذاته أشرف، بالاشتراك مع روجيه شارتييه، على إصدار كتاب مُهمّ عن **تاريخ النشر**، وقد تحوَّل هذا الميدان أيضاً إلى قطاع بحثي نشيط (Mollier, 2001). هناك مؤرِّخون آخرون فَتَحُوا احتمالات على مُجمل التجارب الثقافية: مثل دانيال روش (1988) عن انتشار **التنوير** في كُلِّ البلاد، عن طريق الأكاديميات على وجه التحديد. روبير إسكاربيت، الذي سبق ذكره، كان أحد مؤسِّسي مثل هذه الأبحاث (1958، 1970). فقد سلَّط الضوء، على نحوٍ خاص، على كيفيّة ممارسة هذه الأقطاب المختلفة، المؤلِّف والناشر والقارئ، تأثيراتٍ مختلفةٍ ومتفاوتةٍ، في مجرى التاريخ، على إنتاج الكتب عموماً والأدبية منها خصوصاً.

لقد حرص علماءُ اجتماع على وصف استخدامات القراءة بصورة خاصَّة: إما بدراساتٍ إجماليةٍ عن مجموعات سكانيّة كبيرة، وإما بتحليلات ضيِّقة لعدد قليل من القرَّاء. نشيرُ، بالنسبة إلى الفئة الأولى، إلى بودلو (Baudelot) (1999) وميشال شميت (Michel Schmitt) 1994؛ وقد أطلق هذا الأخيرُ ما أسماهُ «لكتوجَنْر» (lectogenres)، أي الفئات التي تبرز خلال القراءات والتي لا تتطابق مع الأنواع كما يتوقَّعُها الإنتاج. ونشير، في الثانية، إلى بودال (Pudal) وبولياك (Polliack) وأوجيه (Augé) (1996) الذين أبرزوا كيف تتوزَّع القراءات الأدبية بطريقة مميَّزة خلال مراحل حياة القرَّاء، وتعطي، بالتالي دوراً مميَّزاً للأدب.

إنَّ سوسيولوجيا القراءة تتخطّى كثيراً حدود الأدبي: تُقرَأُ الكتب، وتُقرأ كذلك على نطاق أكثر اتساعاً مجلاّتٌ وصُحُف ولائحة المطعمِ وورقة الضرائب. والحال أنَّ واحداً من كل عشرة شبَّان فرنكوفونيين يتعرَّضون لمشكلات عندما يحاولون فكَّ رموز نصٍّ بسيط. إنَّ الأمية، حتى في قلب المجتمعات الأكثر تطوراً، تظل تمثِّل مشكلةً على الدوام؛ كما أنَّ طُرُقَ الوصول غير المتكافئة إلى الكتاب وكذلك إلى التكنولوجيات الحديثة في الإعلام (إنترنت) هي حقيقةٌ اجتماعيَّةٌ لا جدال فيها؛ ويُلْقي دَوْرُ التكوُّن الثقافي عن طريق المدرسة وفي الوسط العائلي بثقله، بطريقة حاسمة، على عمليّة التداول بالكتب. ولهذا فإنَّ القراءة أمر مرهون بالانتظارات والرغبات المشتركة. فالقارئ حتى لو كان معزولاً، لا يكونُ وحيداً أبداً، لأنه يقرأُ كفردٍ اجتماعي تبعاً «لبلاغةٍ ما لدى القارئ». (Viala, 1993).

انطلاقاً من هذه الحالة، شدَّد مؤرِّخو القراءة على ما يُمكن تسميته الطابع الاجتماعي للقراءة وعلى الأُلفة الاجتماعية التي تنطوي عليها. إنَّ اللفظة الجديدة *socialité* (الطابع الاجتماعي) تُحيل إلى المعايير التي تعتمدها الذات القارئة، بما في ذلك داخلَ المساحة الحميمة التي تَفترِضُها أكثر القراءات عزلةً. تلك القراءة التي تدخل في حوار مع **الأُلفة الاجتماعية** (*sociabilité*) القائمة في الأماكن والمؤسَّسات التي تحتضن القراءة وتحثُّ عليها: المدرسة، المكتبات، أندية القرَّاء، المكتبات العامة، بعض المسرحيّات، وسائل الإعلام، وسائل النقل العامة كلها تلعب دَوْرَ الموجِّه في القراءة، وتَرسُمُ حدود المقبوليّة (تجربة مُعاشة: من الصعب نسبياً على مجنَّد أن يقرأ كتاب **الجَبَل السحري** *La montagne magique* في مرقَدِ الجُنود) وحدود القابليّة على رؤية الأدبي.

قبل قليل كانت فكرة **المؤسسة القِرائيّة** قد حدَّدت النقطة التي يتجاوز فيها التلقِّي الأدبي إنتاج الكتب (باستباقها القارئ والقراءة) وتلقِّيهم (حين تلتقي مع الطلب الاجتماعي من قرَّاء فعليين). إنَّ طباعة **مذكرات** أندريه جِيد (André Gide) [1869–1951] تُشيرُ إلى حجم هذا التفاعل الذي كان يعيه الكاتب في القرن العشرين. لقد نَجَحَ جِيد، وهو في قلب النظام الأدبي الفرنسي بين الحربين، من خلال دوره كمؤسِّسٍ لِـ «المجلّة الفرنسيّة الجديدة» *Nouvelle Revue française* وكمستشار لغاستون غاليمار، نجاحاً فعلياً، حين نَشرَ يومياته، في تبيان دوره كاتباً، ونشره، في الوقت ذاته، نصاً أثار إعجاب قرَّاءٍ كثيرين إعجاباً عالياً. التعديلاتُ التحسينيَّةُ المتتالية على هذا النص والضبط الدقيق لنقل المعلومات عن مصدر المُحادثات الخاصّة، ولمراسلاته ولشرح (تفسير) مؤلَّفاته ومؤلَّفات سواه، بيَّنت أنه من غير الممكن فصلُ المؤسسة القرائية عن المؤسسة الأدبية في مُجملها، وذلك حتى في صميم الكتابة بالذات.

من حيثُ المبدأ، ما يصحُّ على يوميات أندريه جِيد لا يختلف أبداً عن العمليّات التي تقوم بها، وإن بطريقة أكثر ميكانيكيّةً وأكثر استنفاعاً، ظاهرة «أكثر الآثار مبيعاً» (best-sellers). قليلاً ما دُرست هذه الظاهرة في المجال الفرنسي، باستثناء الكيبيك. (Saint-Jacques، 1997). ومع أنها، في الغالب، ذات أصول أميركيّةٍ، أو على الأقل أنغلوساكسونيّة (Harry Potter)، وقليلة التوقع رغم دراسة السوق دراسةً دقيقةً، فهي نشأت بالدرجة الأولى بفضل السرعة التي تجلَّت فيها شبكة الاستهلاك الواسعة وفعاليتها، واندرجت في إطار العولمة العملية للسوق التجاري. إنَّ الأسواق الموسمية الدولية الكبرى [المعارض] (فرانكفورت) تُنَظِّمُ، في

الحقيقة، في أيامنا، انتشاراً للكتب المعروفة (أو ذات الشهرة المُتوقَّعة) على صعيد الكرة الأرضية، وتُدخل وسطاء لا تزال أدوارهم غير معروفة (الوكلاء الأدبيون، المترجمون). إنَّ الحوار بين المؤلِّف ووكيلِه الأدبي أو مدير السلسلة التي ينشر فيها، يؤدّي، على وجه الخصوص، إلى نقل رُدودِ الفعل المُتوقَّعة أو المأمولة من القرَّاء إلى حيِّز الكتابة. من ألكْسَنْدر دوما (Alexandre Dumas) [1824–1895] إلى هرجيه (Hergé)، أو من ڤيكتور هوغو إلى مرغريت دوراس، مروراً بسيمينون (Simenon) أو رينيه غوسيني (R. Goscinny)، انضم عدد من كتَّاب الفرنسية إلى حلقةٍ ضيِّقة جدّاً من «الكُتَّاب العالميّين». وصار تنوُّع قُرَّائهم من مكوِّنات القراءة التي تكوَّنت بعد ذلك.

هذه الدراسات، التي تناولت أجزاءً غير محدودة من التجارب، مفيدةٌ من دون شك: فهي أتاحت على وجه الدقة إدراج التجربة الأدبية مُجدَّداً في شبكات أكثر شُمُولاً (الكتاب، القراءة، الكتابة...) ولهذا ظلَّت عُرْضةً للتأثر بالنقد الذي طاول النقص في التأثير على أشكال المؤلَّفات ومضامينها.

2 ـ **سوسيولوجيا الحقل الأدبي.** إنَّ سوسيولوجيا الحقل الأدبي أكثر اهتماماً بالمسائل الجماليّة أو المُتعلِّقة بالمضامين والدلالات. وهي تستند إلى فكرة قِوامُها أنَّ التجارب الأدبية يُمكِنُ أن تتشكَّل في ظروفٍ تاريخيَّةٍ معيَّنة في كلِّ متماسِك وعلى جانبٍ كبير من الاستقلاليّة (مع أنَّ هذه الاستقلاليّة هي دائماً نسبيّة): **حقلٌ** أدبي (انظر: الفصل الثاني).

كان بيار بورديو المنظِّر والمطبِّق الأساسي لسوسيولوجيا الحقول، ومن بينها الحقل الأدبي. لقد وفَّر أدواتٍ مفهوميَّةً جديدةً

وفعّالةً ليقدِّم وصفاً مُعمَّقاً لمرحلةٍ من التاريخ الأدبي، وهو نفسه الذي أعطى الأفضلية لسنوات 1850. أما متابعوه وطلاّبه فقد استخدموا المفاهيم ذاتها في دراسات كثيرة تناولت القَرْنَيْن التاسع عشر والعشرين، وقدَّموا مُجتمعين إسهاماً حاسماً في سوسيولوجيا الأدب.

تأخذ النظريَّةُ التي أطلقها بيار بورديو بالاعتبار الفضاء الاجتماعي الخصوصي الذي تحصل فيه التجربة ويوجد فيه كلُّ الأشخاص المشاركين فيه: حقل أدبي، فني، لكن في محل آخر، فلسفي، سياسي، إلخ. تتحدَّد بِنية الحقل تبعاً لتراتبية (هنالك مُسيطِرون ومُسيطَر عليهم) وتبعاً لصراعات التنافس التي تغيِّر أو تُحافِظُ على موازين القوى هذه. النُّشطاء والمؤسَّسات هم المشاركون في هذه الصراعات. ويحتلُّون جميعاً موقِعاً داخل الحقل يتحدَّد، من جهةٍ، ارتباطاً بما كانوا عليه لحظة دخولهم، ومن جهة أخرى بالعلاقات التي يقيمونها مع سائر نُشطاء الحقل. إنَّ تجديد هذه العناصر والصراعات الدائمة التي ينخرط فيها الوكلاء تؤثِّر في تعديل رِهانات الصراعات وكذلك القِيَم التي بسببها تحصل، بالتالي، الحدود ذاتها الخاصة بالحقل.

ترتبطُ في كلِّ حقلٍ قِيَمٌ تخصُّهُ وهي التي «تربح» في الحقل والتي يسمِّيها بورديو الرأسمال. وهي، بالنسبة إلى الكاتب، كفاءة معيَّنة على صعيد الكتابة وكذلك علاقات معرفة مع ناشرين مُهمِّين أو مع نُقَّاد ذوي تأثير. إنَّ حيازة رأسمالٍ ما لا يمكن إلاَّ أن تؤثِّر على الموقع الذي يحتلُّهُ وكيلٌ معيَّنٌ في حقل آخر. كلُّ وكيلٍ يدخُلُ الحقل «مجهزاً» بخصائص اجتماعية و«يستعيدها» حسب «قواعد اللعبة» الخاصّة بهذا الحقل. هكذا فإن النوع ذاته من الرأسمال الأصلي يُمكن أن يُحدث تأثيراتٍ في الموقف مختلفةً باختلاف

المرحلة وبِنية الحقل. وإذا ما كشف الحقل عن قدرته على إعادة ترجمة خصومات الوكلاء الذين يتحرَّكون فيه، وذلك تبعاً لقِيَم الحقل الخاصة به، فهو يملكُ نوعاً من الذاتية بالنسبة إلى رهانات الحقول الاجتماعيّة الأُخرى، وخصوصاً بالنسبة إلى حقل السلطة.

إنَّ قِيَم حقلٍ ما لا تُوجَدُ إلاَّ بفعل الصراعات بين النشطاء. وهكذا فإنَّ ما يُميِّز فناناً «حقيقياً» (أو كاتباً) بالتالي القدرة على تكريسه فناناً أو كاتباً، ينجم عن القِيَم التي تُتيح هذا التميُّز وعن صراع النشطاء ليتمكّنوا من تحديد هذه القِيَم. كذلك فإنَّ حدود حقلٍ ما ليست أبداً مُحدَّدَةً بذاتها؛ بل هي متعلِّقة بصراعات الوكلاء لتحديد المكان والوظيفة. إنَّ عرض ميولة في متحف يمكن تفسيرها كمحاولة لتغيير ما يمكن عرضه وما يمكن أن يُحسَبَ في عداد الأعمال الفنيَّة (أو ما يمكن أن يعيد النظر، بطريقة مقبولة، بوضع الفنون). إنَّ عملية إعادة رسم الحدود لهذا الحقل، وهي عمليَّةٌ ناجحةٌ في حالة دوشان (Duchamp)، تُشبِهُ كلَّ محاولات الطليعي الذي نجح في تحويل «ما لا يحصل» إلى «ما يُمكِنُ حصولُه» على غرار ما فَعَلَتْه الدادائيّة (Dada) ثم السورياليون.

إنَّ سوسيولوجيا الحقل لا تُحدِّد إذن قَبْليَّاً مجموعَ النشطاء أو مواضيع القيمة (objets de Valeur)، بل هي تحاول تحديد هوية الصراعات، وبالتالي المواضيع التي حسبها الوكلاء جديرةً بهذه الصراعات. إنَّ كلَّ بحثٍ ميدانيٍّ عن «المشتغِلين» في الأدب ينبغي أن يُراعي إذن الشكوكَ المُحيطةَ بوضع هؤلاء المشتغّلين؛ وهكذا فإن «كُتَّاب الأحد»، والهُواة، و«ذوات الجوارب الزرقاء(*)» ـ كلَّ

(*) bas bleus: نساء مُثقَّفات ذوات اهتمامات فكرية وأدبية.

الجماعات من ذوي النشاطات الأدبية الهامشية والقليلة الشرعية - يُحدثون إشكاليّات في الحقل.

يبيِّنُ بورديو، وهو يجعل من المُمتلكات الرمزية سوقاً ذا قواعد مفهومة، أنَّ الرأسمال الثقافي، مثل الرأسمال الاقتصادي، يمكن أن يُكتسب ويَتراكم بل ويتعرَّض للخسارة والضياع، وأنَّ المشتغلين في الأدب يمكن أن يمارسوا وجودهم وحياتهم من أجل تحديات غير مادية، لكنْ وجودية. ولأنَّ عالم الفن مساحة تخضع فيها قوانين العالم الإقتصادي، في صورة جزئيَّةٍ إلى قيم الترفُّع، فلذلك يوجد أناس لهم مصلحة في الترفُّع. علمُ هذا العالَم هو «علمُ الآثار الفنيّة» الذي ليس غرضه الفنانين أو المؤلَّفات بل العالَم الذي تُنتج فيه التحفُ الفنيَّة القيِّمة وينمو فيه الإيمان بقيمة الأعمال الفنيَّة.

إنَّ نُشطاء المجتمع كلهم يَملِكُون رأسمالاً اجتماعياً مُعيَّناً قد تستطيع مؤشِّراتٌ سوسيولوجيَّةٌ، مثل المحيط الأصلي والدراسات المُنجزة والتطوُّر العائلي أو المهنة، على الأقل أن تُميِّزه عن سواه، إذا لم تستطع أن تحدِّد مميّزاته بصورة دقيقة، ويملكون كذلك أوضاعاً وعاداتٍ وسلوكاتٍ، تتحوَّلُ إلى عناصرِ قوَّةٍ (أو أذى) عندما يتعلَّق الأمرُ بمواجهة نُشطاء آخرين. في المقابل، لأنَّ الحقولَ تنشأ تدريجيّاً فإنَّ نشطاءها (وكلاءها) يَبْنُون تدريجياً «أنماطَ سلوك» خاصّةً بهم. إنَّ فكرة (مفهوم) نمط السلوك تبيّنُ المعنى العملي الذي يتيح للنُّشطاء استبطان ضغوطات الحقل وإنجاز مسارات غير معيوشة على النمط الكلبي Cynisme [وهو المذهب الفلسفي الذي يحتقر الأعراف والتقاليد] أو على نمط الحساب، وبالتأكيد، على نمط البداهة والطبيعة اللذين يُشكِّلان، لنذكِّر ذلك، الاستراتيجيّات الأكثر فعاليّةً. إنَّ تحليل المسارات

الاجتماعية والأدبية عند المؤلّفين يُحيل إلى مسارٍ شاملٍ يتضمَّن مُجمل مُعطيات المهنة ـ أي الضغوطات الاجتماعية (أن يكون المرءُ صاحب دخل أو مُعْوِزاً، إلخ) وكذلك الضغوطات العاطفية. ويحتلُّ الحَدْس في كلِّ ذلك مكانةً كبيرةً، ذلك أنَّ الكاتب، في تبنِّيه موقعاً جمالياً أو اجتماعياً، يتبنَّى أيضاً هيئةً أو شكلاً، أي طريقةً في احتلال هذا الموقع. وهكذا فإنَّ نمط السلوك يُعمِّم معناه على النماذج الثقافية التي يكتسبها المؤلِّف من أُصُوله وثقافته وتصبِحُ جزءاً من لاوَعْيِه.

تحوَّلَ الحقلُ الأدبي إلى مساحة أكثر استقلاليةً في منتصف القرن التاسع عشر. وفي هذه اللحظة صار في إمكانه أن يفرض تراتبيَّةً خاصةً: إنه، يقول بورديو، مثل «عالمٍ بالمقلوب» لأنَّ القيمة الأسمى فيه هي المعرفة بالأنداد (منطِق الدائرة الضيِّقة) ولأنَّ النجاح التجاري، بالتالي الأرباح المالية (منطق ذات الانتشار الواسع) مرذولةٌ فيه. وهكذا فإن منطقَ الحقل الأدبي يمكن أن يُتيحَ لعناصر مهمَّشة كُليّاً في حقل السلطة أن تحصل على اعتراف بها رمزيٍ ودائم. إنَّ عالم المتشرِّدين يُمثِّل ميزة هذه المفارقة التي أتاحت لمؤلِّفين مثل بول ڤرلين (P. Verlaine) أو إستِيفَانْ مالارميه (S. Mallarmé) الحصولَ على شرعيَّةٍ في العالم الأدبي بصرف النظر عن موقعهم الاجتماعي. وفي هذه اللحظة بالذات أيضاً أمكَنَ للحقل الأدبي أن يُعلِنَ رفضَهُ أيَّ حُكم يصدُرُ من خارجه (من القضاء أو الكنيسة مثلاً). غير أنَّ سيرورةَ الحقل وبِنيته بالذات هما أكثر تعقيداً.

إنَّ الأصعِدَةَ التي يتكوَّن منها الحقلُ الأدبي انبنَتَ في مدى زمنيٍّ طويل، وكذلك السلوكات المرتبطة به. الأكاديميات والصالونات وأماكن أُخرى ذات طابع جمعي من جهة، وأصعدة

النشر من جهة أُخرى، ثم تحوُّل النُّشطاء إلى مُمْتهني حِرَف (كُتَّاب ونُقَّاد)، ونشوء جمهور متخصِّص، تلك كلها ظواهر اجتماعيّة أخذت تنشأ، في نظر البعض، منذ النهضة، وتكتسب بِناها منذ منتصف القرن السابع عشر (ڤيالا، 1985). وترسَّخ تجسُّدُها في منتصف القرن التاسع عشر. لذلك لا يعني الاستقلال الذاتي أنَّ العالَم الأدبي بمُجمله يغدو بصورة مفاجئة في منأى عن نظام الاقتصاد، بل هو ينتظم في حقلَيْن «متفرِّعَيْن»: الأول، هو «الدائرة الضيِّقة» التي تتميَّز بدرجةٍ حادَّةٍ من الاستقلال الذاتي، وبالثقل الذي يحتلُّه في داخله الرأسمال الرمزي الخاص وبوجود جمهور مرتبط به، جمهور الخبراء (مؤلِّفون، هواة، مجرِّبون)؛ والثاني، حقل «الإنتاج الكبير» وهو حسَّاس إزاء حكم الجمهور الواسع وإزاء المكاسب المادية المرتبطة بالأدب التجاري. إننا نَجِدُ، من جهة، المجلاّت الصغيرة الطليعيّة وقِيَم الإبداع وأحكام الأنداد ونمط سلوك لامُبالياً؛ ومن جهة أُخرى، نجد مسرح الڤودڤيل [مسرحيّة هزليّة خفيفة]، والرواية المُسَلْسَلَة والكتابة الصحافيّة، ونمط كتابة أقرب إلى الأذواق «الشعبيّة» وأقرب غالباً من القِيَم الأكثر تقليديَّةً.

من المؤكَّد، فضلاً عن ذلك، أنَّ الحقل السلطوي يمتلك قابليّاتٍ أُخرى على النفاذ إلى الحقل الأدبي، وتظهر نتائجُ ذلك حتى في اللحظة التي يُبدي فيها الحقل الأدبي استقلاليَّةً رفيعةَ المستوى. وهكذا فإنَّ الأدب الكاثوليكي أو المستقيم الرأي، والقصائد الأخلاقية والمسرح التعليمي أو المكافح تستمر في الظهور، تبعاً لمعايير تقويمية متعارضة كُليّاً مع تلك المُعتمدة في الحقل الفرعيّ الضيّق.

هذه البانوراما الموجَزَة تُتيحُ لنا أن نرى كم أنَّ سوسيولوجيا بورديو جدَّدت المقاربة الأدبية. فهي غيَّرت النظرة التي يُمكِنُ تكوينُها عن الأفراد المُبدِعين؛ فتحاولُ سيرتهم الاجتماعية، بالتالي، توضيح العوامل التي تُكوِّنهم كناشطين أو فاعلين ـ أي جُملة المميِّزات التي تمنحهم وسائل وسلوكات قابلة أو للتقييم في الحقل الأدبي. كذلك الأمر في شأن الخيارات التي يجرِّبونها. منذ أن تغدو الخيارات المطروحة من قِبل العناصر الفاعلة مفهومةً كـ «مواقف مُتَّخذة» ومنسوبة إلى «المواقع» التي يحتلونها في الحقل، لا يقوم تمييز بين خيارات موضوعاتيَّة أو شكليَّة. إنَّ الشِّعر الحرِ والميلودراما والرواية الواقعية، واستخدام وسيطٍ نصِّيٍّ خاصٍّ، كلُّ ذلك يمكن تفسيره على أنه اتخاذ مواقف. إنها حالةُ الحقل الذي يُحدِّد الملائم وغير الملائم من هذه الخيارات. وبذلك يمكن تجاوز التعارض القديم بين التحليل الداخلي والتحليل الخارجي اللذَيْن حاول أنصارُ التاريخ الأدبي وأنصارُ التحليل الشكلي أن يحصروا أحياناً طرائق التحليل الأدبي الملموسة فيهما.

إننا نرى جيّداً ما يميِّز بورديو عن أسلافه. فهو يشدِّد، ضِدَّ منطق الانعكاس الماركسي، على وجوب تفسير الأعمال الفنيَّة بعبارات تخصُّ الحقل الفنِّي وتبعاً للرهانات الخاصة بهذا العالَم. فلا الانتماء إلى مجموعة اجتماعية ولا آراء المؤلِّف تُحدِّد إذن بصورة آلية الموقع الذي يحتله داخل الحقل أو المواقف التي يتخذها ويدافع عنها. وضِدَّ فكرة سارتر القائلة باستخدام مقاربة «تقدمية ـ تراجعية» لنفسِّر كيف صار فلوبير هو فلوبير، اقترح بورديو أن نحلِّل كيف أتاحت الخصائص الاجتماعية لعنصر فاعل (ناشط) أن يحتل مواقع توفِّرُها له حالة معيَّنة في الحقل الأدبي. وضِدَّ الشكلانية، أكَّد أنَّ التغييرات في الفن مرتبطةٌ بوجود عناصر فاعلة قادرة على استكشاف أشكالٍ جديدة ضمن قائمة أشكال

مُحتملة، تبعاً لمصالح وأغراض نوعية، أكثر من ارتباطها بقدرة نظام مُعيَّن على إصلاح نفسه بنفسه (إذا راعينا مثلاً أنَّ الأنواع الأدبية تُستنزف وتَبلى بصورة طبيعيّة). «في إمكاننا إذن أن نفهم فَهْماً مُطابقاً الشكل الذي يمكن أن ترتديه المُحدِّدات الخارجية، في حدود إعادة ترجمتها مجدداً تبعاً لهذا المنطق، بصفتها مُحدِّدات اجتماعية تتكوَّن بنمط سلوك المنتجين الذي شكَّلته على مدى زمني طويل، أو مُحدَّدات تُمارس على الأرض لحظة إنتاج العمل الفني بالذات، كلُّ ذلك شريطة أن ندخل في اهتمامنا المنطقَ الخاص بالحقل». (الحقل الأدبي، **أعمالُ البحث في العلوم الاجتماعيّة** *Actes de la recherche en sciences sociales*، 89، أيلول/سبتمبر، 1991).

يعودُ الإسهامُ الآخر لهذه النظرية إلى بُعدها المقارن. إذا كان لكلِّ حقل قِيَمه وتنظيمه الخاصان به، فإنَّ عناصره الفاعلة يُمكن كذلك أن ترسُم استراتيجيات تحالفٍ مع عناصرٍ من حقلٍ آخر، وأن تتخذ فيها موقعاً، بل أن تحاول إيجاد «مجالات مختلطة». وهكذا فإنَّ هنالك كُتَّاباً يُحرِّرون مقالات في النقد الفني ويتناولون في كتاباتهم الصالونات الأدبية والرقصَ وفنَّ العمارة، أو أنهم، على غرار سوفور (Seuphor) ودوتريمون (Dotremont) أو ميشو (Michaux)، يعمَلُون في آنٍ معاً كرسَّامين وأدباء. بعض المؤلِّفين عُرفوا بالتزامهم السياسي، من شاتوبريان (Chateaubriand) [1768–1848] إلى سارتر، أو بالتزامهم الأخلاقي، على غرار زولا. إذا افترَضْنا أنَّ هذه الخيارات يُمكن تحليلُها بمنطق الحقل، فإنَّ تحليل بورديو السوسيولوجي يُعطي مستوىً رفيعاً من التجانس للمعايير المعتدلة، متحاشياً بذلك المقارنات المتسرعة المبنيَّة على علم نفس مُجتزأ أو على تماثلات شكلية أو موضوعاتية سطحية.

كذلك الأمر، فإنَّ الأبحاث التي تتناولُ المصادر والتأثير والتواصل، والتي تشكِّل مادَّة الأدب المقارَن، تكشِفُ عن ملاءمتها حين نعزوها إلى «حقل المُمكنات» الذي ينفتح أمام العناصر الفاعلة (النُّشطاء). سنرى أن هذه المسائل هي التي تسائل سوسيولوجيا الحقول عندما تتناول الحقول الأدبية العالمية.

إنَّ سوسيولوجيا بورديو تندرج في سياق منطق يَجعَلُ الحقلَ بمثابة السياق الأول لكل عمل أدبي؛ وهي تضع الأدبي ضمن سلسلة الحالات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، مُفسحةً المجال أمام ظهور تبادلات فيما بين حقول مختلفة. لذلك، يكمُن الإعداد المنهجي في تعليق كلِّ أحكام القيمة طيلة وقت التحليل. من هنا، فإنَّ الباحث يعمل على أن يأخذ بالاعتبار المعتقدات والأفكار الحادَّة المتعلِّقة بالهوية والمطروحة على بساط البحث في مواقف عالم الفن. وهو يُمكن أن يدمج أقصى حالات التبدُّل في مضامين الحقل وحدوده، بل حالاته الأقل استقلاليةً، وبذلك يتجلى التواضع الضروري لدى الباحث: عليه أن يغذي فرضياته باللجوء إلى المصادر التاريخية والوثائق والأبحاث الميدانية وإلى فهم النصوص وتفسيرها، حيث تعبِّر المواقف عن نفسها، لا أن ينطلق من فرضية مُقرَّرة سلفاً. ضمن هذا الشرط، يمكن للسوسيولوجيا ألاَّ تبقى على هامش النشاط البشري الذي تزعُم الاهتمامَ به؛ أما في الأدب فتقضي العملية لا بأن توصف الهوامش أو المظهر الخارجي من النشاط الأدبي، ولا أن تختار مؤلَّفات كيفما اتفق، بل بمحاولة طرح التساؤل عن وجوده بالذات.

3 ـ السوسيولوجيا، التاريخ الأدبي، الأدب المقارَن. في الإطار الذي فتحت عليه الباب أعمال بيار بورديو، راح باحثون عديدون، في فرنسا وخارجَها، يستخدمون مفاهيمه لدراسة

الظواهر الأدبية، وولجوا، في سياق ذلك، باب الاستكشاف المنهجي لتحديات حقل الأدب الفرنسي وتاريخه. وبالإضافة إلى استكشاف العصور السابقة (ڤيالا، 1985)، فقد أتاحت أعمال، مثل تلك التي وضعها ريمي بونتون (R. Ponton) وكريستوف شارل، الفرصة لقياس مدى خصوبة مفاهيم بورديو في تحليل الصراعات الأدبية في القرنين التاسع عشر والعشرين، ودُرست مؤلَّفاتٌ متتالية من البرناسية Parnasse (Ponton)، إلى الرمزية (Jurt, Aron)، وشخصيات مثل مالارميه (Durand)، لافورغ (Bertrand) أو أبولينير (Boschetti)، ثم السوريالية (Dubois, Bandier; Bertrand, Durand)، بالشفاهية (Meizoz)، مرحلة الاحتلال وما تلاها مباشرةً بعد الحرب (Sapiro)، ناشرون مثل مينوي Minuit (Simonin)، لوسوي Le Seuil (Serry)، وسط المثقفين الشيوعيين (Matonti).

بعضُ هؤلاء الباحثين ركَّز على **المؤسَّسات** *institutions* (انظر: الفصل الثاني) التي تشكِّل المحاور الأساسية للحقل الأدبي. (Dubois, 1978 ؛Viala, 1985, 2).

مجالٌ كبيرٌ آخر في دراسات السوسيولوجيا التاريخيّة يتعلَّق **بالبُعد القومي أو العالَمي** للحقل الأدبي. إنَّ دور الأدب في تكوين الهويات القومية كان موضع بحث، على وجه خاص (Thiesse)، ودُرِس من كافة وجوهه في الحالة الفرنسية. إذ ذاك غدت أكثر صعوبةً الإحاطةُ بأكثر من مجال قومي. لقد طُرح في البداية السؤال عن جدلية، معقَّدة في الغالب، بين الأدب والسياسة. فضمن أية حدود يمكن لمشروع قومي أن يُعلن عن عمل أدبي وأن يوجِّه تكوينه أو قراءته؟ وضمن أية حدود يُمكن لمؤسسات ثقافية (أكاديميات، جوائز أدبية مثلاً) أنشأتها سلطة سياسية لغرض

شرعنة فضاء سياسي قومي، أن تُحفِّز الإبداع فعلياً؟ إنَّ معظم البلدان التي ظهرت هوياتها القومية في أوروبا في غضون القرن التاسع عشر، وحتى في القرن العشرين، وإنْ على شكل كيانات ما دون قومية (مناطق حكم ذاتي أو فدراليات) كان عليها أن تجيب على هذه الأسئلة. وفي الحالات التي يمتلك فيها الفضاء القومي وحدةً لغويَّةً، بل احتكاراً تحظى به لغة واحدة، يصبح من السهل نسبياً خلق أدب قومي. غير أنها عديدةٌ الأمثلةُ التي يشمل فيها استخدامُ اللغات والمجالات الثقافية كلَّ الحدود [الجغرافية للدولة] القومية. وهكذا، فإنَّ سويسرا ذات اللغات الثلاث الرسمية، ومنها واحدة على الأقل هي اللغة السويسرية الألمانية، هي تفريع لغوي خاص من لغة مَحكيَّة في مكان آخر. كذلك الأمر في بلجيكا وكندا واللوكسمبورغ الناطقة جزئياً باللغة الفرنسية. إنَّ «المجال الأدبي الفرنسي» يتخطَّى إذن الحدود الفرنسية. لتوصيف الديناميات المُعتمدة داخل هذا النوع من الأنظمة الأدبية الكبرى، يستخدم علماء الاجتماع في الغالب مفهومَي **المركز والأطراف**؛ ذلك أنَّ النُّشطاء والمؤسسات في الآداب الطَرَفيَّة يقومون بمحاولات استقلالية بالتناوُب مع مراحل من التبعية (Denis et Klinkenberg, 2005) تبعاً لانشدادهم نحو المركز (بقوّة الحركة المركزية الجاذبة)، أو لابتعادهم عنها (بقوّة الحركة المركزيّة الطاردة). وهكذا فإنَّ العالَم الأدبي هو محلُّ توترات مُميَّزة جغرافياً ورمزياً ـ تتقاطع، بالطبع، مع مواقف سلطوية، طالما أن المركز وحده يملك سلطة فرض المعايير ـ وتُبرز جُملةُ هذه التوتّرات تنوُّعَ العناصر التي تتكوَّن منها. يُمكِنُ الكلام، على هذا الصعيد، عن **تعدُّد أنظمة** (Even-Zohar, *polysystème* 1990). إنَّ مفاعيل هذه الحركات تتموضع داخل الحدود القومية (من خلال تياراتٍ مناطقيةٍ مثلاً) وخارِجَها.

على الصعيد العالَمي، يُعتبر انتشارُ المؤلَّفات عن طريق الترجمة ظاهرةً اتسع نطاقها، في صورة ملحوظة، منذ بداية القرن العشرين. فهل يمكن، لهذا السبب، الكلامُ عن «حقل عالمي»؟ تُشير باسكال كازانوڤا بقوة إلى أنَّ كُتَّاب اليوم يمكن أن يُنسبوا إلى مواقع مزدوجة: تلك التي يحتلونها في حقلهم الأدبي القومي وتلك التي يحتلها حقلُهم القومي داخل الاقتصاد العالمي الخاص بالثروات الرمزية. إنَّ الإشكاليات القديمة في الأدب المقارَن تجد نفسها مضطرة هنا إلى الغوصِ في مصادرَ سوسيولوجيةٍ أكثر اتساعاً.

تبقى مسألة المدى التاريخي، الذي يتجلَّى، على الأقل، في ثلاثة مستويات. من جهة، في تسلسلٍ قصير الأمد لأحداث الكتابة والقراءة، وهو ما ينبغي أن يتناوله التحليل الاجتماعي؛ من جهة أُخرى، في ملاءمة التحليل بلغة الحقل حين يكونُ الأدبُ متمتِّعاً بمستوى كافٍ من الاستقلال الذاتي، غير أنَّ ذلك لم يحصل إلاَّ منذ فترة وجيزة، وفي عدد قليل من البلدان، وربما بصورةٍ غير دائمة. كذلك فإنَّ المفاهيم التي أحضَرَتْها سوسيولوجيا الحقول ينبغي ألاَّ تُطبَّق من غير احتراس على مراحل أُخرى وأمكنة أُخرى. يُطرَح إذن في النهاية السؤال عن تسلسلِ أحداثٍ على المدى الطويل: تاريخٌ اجتماعي مدموجٌ في سوسيولوجيا الشعر فيشكِّلان معاً، من دون شك، في هذا الصدد، مساراً أكثر اتساعاً من سوسيولوجيا الحقول بمعناها الضيِّق.

خلاصة

من البانورامات الثلاث المعروضة في هذا الكتاب (التاريخية، الإشكالية، النقدية) يبرز على الأقل يقينان اثنان.

الأوَّلُ، هو أنَّ الحقيقة الأدبية هي حقيقة اجتماعية. لذلك فإنَّ موقفاً شائعاً في النقد قِوامه وضع «الأدبي والاجتماعي»، الواحد في مواجهة الآخر، مطروح على جدول إعادة النظر. ولا يقتصر الأمر على الإعلان عن معرفة ما إذا كانت هذه الصورة الاجتماعية تُحدِّد تلك الصورة الأدبية وتؤثِّر فيها أو تكون مماثلة لها، ولا يتعلَّق الأمر كذلك فحسب بـ «وسطاء» بين الأدبي والاجتماعي؛ بل هو يتعلَّق بالحقيقة الاجتماعية للنصوص ودلالتها وتأثيراتها. ذلك لأنَّ الأدب ينتمي إلى الاجتماعي وينبغي أن يُنظر إليه من هذه الزاوية. هذا الواقع لا يلغي المقاربات الأُخرى المُمكنة (البسيكولوجية، الشكلانية) لكنه يتيحُ المُضِيَّ إلى ما هو أبعد منها. إنَّ مختلف المسارات السوسيولوجية الواردة في الصفحات السابقة، حتى لو انحصرت في دراسة مؤلَّفٍ واحد أو مظهر جزئي من الحياة الأدبية، لا تزعُم اختزال هذه الحياة في وجهة نظرٍ من زاوية واحدة: كل المسارات تتطلَّعُ إلى فَهْمٍ نصِّيٍّ للظاهرة الأدبية؛ وما الفرق بينها، أو بالأحرى التباينات، إلاَّ ما يُقاس بطريقة تنفيذ هذا التطلُّع.

وهكذا فما من شيءٍ يمكن أن يُقارب بين بحثٍ ذي طبيعةٍ سوسيولوجية ومقاربةٍ خارجيَّةٍ للأدبي، ولا يجوز لشيءٍ أن يحصر البُعد الأدبي في فَهْمٍ مُسبَقٍ لمعنى المؤلَّفات [الأدبيّة]. إننا،

بتمييزنا بين المُسْتويات والمراحل والمجالات والمفاهيم الضابطة، بالضبط، نحترم ونُمَشْكِل تاريخانيّة النوع بالذات الذي ينتمي إليه «العمل الفني الأدبي»، تلك التاريخانيّة التي تبدو المُقارَبة السوسيولوجيّة ملائمةً لها ووثيقةَ الصلة بها.

في المقابل، ينبغي على مثل هذه المُقارَبة أن تحترم قاعدَتَيْن إبستيمولوجيَّتَيْن. من جهة، من المناسب ألاّ تعتمد صيغةً واحدةً بمثابة «مفتاح عمومي» (Passe-Partont)، أو منهج تحليلٍ واحدٍ تُخضِعُ له كلَّ الأعمالِ في الفن الأدبي: إنَّ تنوُّع التجارب والإبداعات والحالات يتطلَّب، على العكس، أن يبني الناقد، انطلاقاً من الاهتمامات ذاتها، مساراتٍ نهتمّ بخصوصيات النصوص والسياقات. ومن جهة ثانية، من المناسب أن نرى إلى القيم التي تُثار داخلِ النصوص والتي تُثيرها الآداب كجزءٍ من مادةِ الدراسة، أي أنْ نُعلِّق زمن التحليل وأحكام القيمة الشخصية، وذلك لزيادة حجم الإمكانية في قراءة النصوص وفَهْمها، بربطها بالصراعات التي أنتجتها والاستقبال الذي حظيت به.

تبدو لنا هذه الإسهامات، في حدٍّ ذاتها، ذات أهميَّةٍ ملحوظةٍ. كان بإمكان كلّ قارئٍ أن يرى، خلال العرض، وهذا ما نأمل حصوله، أيَّ تيار بدا الأكثر ديناميَّةً وإنتاجيَّةً. نكتفي بالقول، من جانبنا، إنَّ الحقيقة الأدبيّة حقيقةٌ مُرَكَّبةٌ، والمقترحات التي تأخذ بالاعتبار تعقُّدها (كونها مُركَّبةً) بمُجملها هي المقترحات الأكثر ملاءمةً، في نظرنا.

وهكذا فإنَّ المُقاربة السوسيولوجية للواقع الأدبي تبدو، في ظلِّ الحالة الراهنة للمناهج، المسار الوحيد الذي يأخذ بالاعتبار كل الاستخدامات الأدبية، بما في ذلك وحتى اللحظة التي تخرج فيها من حدود هذا المجال لتتلاقى مع تمثُّلات وأفكار البشر، «الحيوانات الاجتماعية» (أرسطو)، التي يُكوِّنونها عن العالَم.

غير أنَّ يقيناً ثانياً يفرضُ نفسه أيضاً، أيّاً يكن غِنَى الأعمال المُنجزة سابقاً: أمامنا كمٌّ هائل من العمل للإنجاز على هذا الصعيد، وذلك لسببين على الأقل: الأول، هو أنَّ كتلة الأعمال الأدبية لم تُدرس برمّتها، وأنَّ القديم منها يتطلَّب عدداً كبيراً من البحوث، أما الحالي فهو يزداد حجماً ويغتني يوماً بعد يوم. أخيراً، إنَّ المسائِلَ التي تَبرزُ اليوم تعدِّل النظر إلى الماضي، بالتالي النظر إلى الدراسات التي يمكن وينبغي أن نقوم بها.

سبب آخر هو أنَّ الدراسات المتوفِّرة لم تبيّن كفايةً، على ما يبدو لنا، واحداً من الرِهانات الأساسية: ذلك المتعلِّق بتأثيرات الأدبي ومفاعيله الخاصة؛ بعبارةٍ أخرى، المتعلِّق باللذة. هنا بالعودة إلى مثلٍ متعلِّقٍ بالأديب راسين في كتابه **بيرينيس** *Bérénice*. يُشدِّد راسين في **مُقَدِّمته** على أنه «ليس ضرورةً وجودُ دماءٍ وأمواتٍ في المسرحية»، ثم يعدِّد سلسلةً من المعايير التي تُميِّز هذا النوع الأدبي: فعل ضخم وعواطف متأجِّجَة... وينهي قوله بالتالي: «أنْ يتأثَّر الكُلُّ بهذا الحزن المَهيب الذي يصنع كل لذة التراجيديا». الهدف المُحدَّد هنا هو في الواقع تأثيرٌ جمالي («لذة») يَكمُنُ في «حُزنٍ مَهيب». والحال أنَّ هذا «الحزنَ المَهيب» لا يُمكِنُ فصلُه عن دلالة أخلاقية ما: تسمو ببيرينيس إلى حد البطولة في القطيعة بالذات، حين تقول لكلٍّ من تيتوس (Titus) وأنتوخوس (Antiochos):

وداعاً. لنَكُن نحنُ الثلاثة مثالاً لعالم

الحبِّ الأكثر عذوبةً والأكثر شقاءً

الذي يُمكِنُ أن يحفظَ تاريخَهُ الأليم

«المهابة» الحزينةُ تبلُغُ الذُروةَ من خلال بناء «مثالٍ»: في الانفعال، النموذج يزولُ. تُبيِّن هذه الحالة بما يكفي، وهذا ما نأمل به أيضاً، أنَّ دراسةَ الأدبي تنخرِطُ، بالتالي، كلُّها في دراسة القِيَم التي يُحرِّكها عِلمُ الجمال، وأنَّ «طُرُق التشويق» (روسّو، مذكور أعلاه) تدلُّ على صراعاتِ القِيَم في مجتمعٍ مُعيَّن، لا كانعكاسات بل عناصر فاعلة من هذا المجتمع. تسليَةٌ أو تفكيرٌ، انفعالات تطهيريّة هنا أو هناك، ضحك صاخب؟... إنَّ طُرُق الإدراك والمواضيع التي تركِّز مثل هذه المؤلَّفات على الاهتمام بها والفائدة منها، والأشكال التي تضفيها على هذين الاهتمامِ والفائدة، والتجاوب الناجم عن كلِّ ذلك أو عدم التجاوب، هي كلُّها أبعادٌ جوهريَّةٌ في مدلول النصوص والتأثيرات الاجتماعية للأدبي. إننا نسمِّي مثل هذا العِلم سوسيولوجيا الاهتمام واللذة الأدبيّتيّن: إنه ضرورة للجماعة.

إنه ضرورة لأنَّ الأدبَ يُشاركُ بطريقةٍ خاصّة في الهويّة الثقافية لمجتمعٍ مُعيَّنٍ، وهو يُمكن، في الحقيقة، أن يُساهم في تبليغ قِيَمٍ تتكوَّن خارج إطاره ـ مثلاً، الأدب الديني ـ؛ ويمكن له أيضاً أنْ يولِّد قِيَماً ويرسم لها سُلَّماً تراتبياً؛ تكون بعض المؤلَّفات قادرةً أحياناً على الاحتفاظ بها لفترةٍ طويلةٍ (لا صراعات القِيَم ذاتها أيام ظهورها، بل صراعات قِيَم حيَّة)؛ أخيراً، هناك مؤلَّفات تدور فيها حيال القِيَم نقاشاتٌ واعتراضاتٌ وتحويلاتٌ. إن للمادة الأدبية إذن ثقلاً تاريخياً يخصُّها؛ ومن شأن نشرها [تبليغها وإيصالها] المؤجَّل والمُحتَمَل، وهو من خصوصيَّاتها، أن يوفِّر لبعضها زمنيَّةً مزدوجةً. كما أنَّ الأدب يُساهمُ، مع الفنونِ الأُخرى الأساسية، في بناءِ زمنٍ خاص: إنه يُدرج القِيَمَ في إطار التاريخ، وتُعتبرُ دراستهُ نوعاً من التفكير الأساسي حول الزمنيَّة والقِيَم. ذلك هو الرِهان الأساسي على الأدبي، هذا الفن الذي عُدَّته اللغة ومادتُه البشر.

ببليوغرافيا

Amossy R., *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction,* Paris, Nathan, 2000.

Amossy R. (dir.), Analyse du discours et sociocritique, *Littérature,* 140, décembre 2005.

Angenot M., *1889. Un état du discours social,* Longueuil, Le Préambule, 1989.

Aron P., *Les écrivains belges et le socialisme,* Bruxelles, Labor, 1997.

Aron P., Viala A., *L'enseignement littéraire,* Paris, PUF, 2005.

Balibar R., *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national,* Paris, Hachette, 1974.

Bandier N., *Sociologie du surréalisme,* Paris, La Dispute, 1999.

Barbéris P., *Le prince et le marchand. Idéologiques. La littérature, l'histoire,* Paris, Fayard, 1980.

Barthes R., « Histoire ou littérature » [*Annales,* 1960], dans *Sur Racine,* Paris, Le Seuil, 1963.

Baudelot Ch., Cartier M., Detrez Ch., *Et pourtant, ils lisent,* Paris, Le Seuil, 1999.

Bertrand J.-P., *Les* Complaintes *de Jules Laforgue : ironie et désenchantement,* Paris, Klincksieck, 1997.

Biron M., *La modernité belge. Éléments pour une sociologie historique de la littérature en Belgique francophone,* Bruxelles, Labor, 1995,

Boschetti A., *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918,* Paris, Le Seuil, 2001.

Bourdieu P., Le marché des biens symboliques, *L'Année sociologique,* 22, 1971.

Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], éd. rev. et corr., Paris, Le Seuil, 1998.

Casanova P., *La république mondiale des lettres,* Paris, Le Seuil, 1999.

Charle Ch., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique,* Paris, Presses de l'ENS, 1979.

Chartier A.-M., Hébrard J., *Discours sur la lecture, 1880-1980,* Paris, BPI/Centre Pompidou - Fayard, 1980.

Chartier R. (dir.), *Les usages de l'imprimé (XVe-XIXe siècle),* Paris, Fayard, 1987.

Chartier R. (dir.), *Pratiques de la lecture,* Marseille, Rivages, 1985.

Chartier R., Martin H.-J. (dir.), *Histoire de l'édition française,* 2 t., Paris, Fayard, 1989 et 1998.

Chartier R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime,* Paris, Le Seuil, 1987.

Cros E., *La sociocritique,* Paris, L'Harmattan, 2003.

D'Hulst L., Moura J.-M. (éd.), *Études littéraires francophones : état des lieux : actes du colloque, 2-4 mai 2002*, Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2003.

Darnton R., *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1983.

Denis B., Klinkenberg J.-M., *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

Denis B., Marneffe D. de (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-Ciel, 2006.

Dirkx P., *Sociologie de la littérature*, Paris, A. Colin, 2000.

Doneux-Daussaint I., *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, Lille, ANRT, 2001.

Dubois J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor [1978], 2005.

Duchet C. (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

Duvignaud J., *Spectacle et société*, Paris, Gonthier, 1971.

Eagleton T., *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London, NLB, 1976.

Eagleton T., *Critique et théorie littéraires : une introduction*, trad. de l'anglais par Maryse Souchard, avec la collab. de Jean-François Labouverie, Paris, PUF, 1994.

Entretiens sur la sociocritique avec Claude Duchet (1995-2001), avec le concours d'Isabelle Tournier et In-Kyoung Kim, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004.

Escarpit R., *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958.

Escarpit R. (dir.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.

Even-Zohar I. (dir.), « Polysystems studies », *Poetics today*, XI, 1, 1990.

Falconer G., Mitterand H. (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, 1975.

Faye J.-P., *Langages totalitaires* [1972], Paris, Hermann, 2004.

Febvre L., « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? » [*Annales d'histoire sociale*, 1941], dans *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992 [1953].

Goldmann L., *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

Goldmann L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

Hamon Ph., *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.

Hauser A., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, PUF, 2004.

Hersent J.-F., *Sociologie de la lecture en France, état des lieux, essai de synthèse à partir des travaux de recherche menés en France)*, Paris, Direction du livre et de la lecture, 2000.

Horellou-Lafarge Ch., Segré M. (dir.), *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, 2003.

Jurt J., *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Georges Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, 1980.

La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet, textes réunis et présentés par J. Neefs et M.-Cl. Ropars, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

Lafarge C., *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
Leenhardt J., Józsa P., *Lire la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1983.
Lepenies W., *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1990.
Lukács G., *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.
Lukács G., *Le roman historique*, Paris, Payot [1955], 1977.
Macherey P., *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990.
Macherey P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
Maingueneau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
Martin H.-J., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1969.
Mauger G., Poliak C., Pudal B., Lectures ordinaires, dans *Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde Éd., 1996.
McKenzie D. F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992.
Meizoz J., *L'âge du roman parlant : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
Meizoz J., *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.
Molinié G., Viala A., *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
Mollier J.-Y., *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine : essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001.
Montandon A., *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000.
Moura J.-M., *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.
Pinto L., Sapiro G., Champagne P. (dir.), *Pierre Bourdieu sociologue*, Paris, Fayard, 2004.
Robin R., Angenot M., *La sociologie de la littérature, un historique*, Montréal, Ciadest, 1993.
Roche D., *Les républicains des lettres : gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988.
Said E. W., *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. par Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1980.
Saint-Jacques D. (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, 2000.
Sant-Jacques D. (éd.), *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche, 1997.
Sapiro G., *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
Sartre J.-P., *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971.
Sartre J.-P., *Situations I*, Paris, Gallimard, 1948.
Simonin A., *Les Éditions de Minuit : 1942-1945. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.
Thiesse A-M., *La création des identités nationales, Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999.

Thiesse A-M., *Le roman du quotidien*, Paris, Le Seuil [1984], 2000.
Vernier F., *L'écriture et les textes*, Paris, Éditions Sociales, 1974.
Viala A., « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, 70, mai 1988, p. 64-71.
Viala A., *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, PUF, 2005.
Viala A., *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.
Williams R., *The Sociology of Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
Zima P.-V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan [1985], 2000.

Revues

Le Cercle de Prague, *Change*, 1969.
L'institution littéraire, *Littérature*, I et II, 42 et 44, 1981.
La littérature et ses institutions, *Pratiques*, 32, 1981.

المحتويات

سوسيولوجيا الأدب

حتى وإن كان الإبداعُ عملاً فرديّاً والقراءةُ متعةً أُحاديّة في الأساس، فإن الأدب مُنغرس على الدوام في الاجتماعيّ. إذ يبدو صعباً حتى لا نقول غير معقول وسخيفاً أن يُدَرَس الأدب دون طرح تساؤلات بصدد أساليب القراءة، والكتابة، وبشأن جمهور الأدب، وعمّا يقوله الأدب عن عصره وأيضاً، وربّما قبل كلّ شيء، بشأن التطوّرات التي يَحْبَل بها... يطرح الأدب الآراء ويقترح القِيَم التي يمكن للقارئ أن يتَّبعها أو يُنكرها حسب هواه. يُبيِّن هذا الكتاب كيف تُعين أدوات السوسيولوجيا على فَهْم الواقعة الأدبية، وكيف تجدِّد اليوم مقاربات النقد الأدبي.

بول آرون - آلان فيالا

بول آرون: أستاذ في الجامعة الحرة ببروكسل.

آلان فيالا: أستاذ في جامعتي باريس 3 وأوكسفورد.

هما مؤلّفا كتاب تدريس الأدب، كما ساهما بتحرير مُعجم الأدبيّة.

د. محمد علي مقلد

من مواليد لبنان، 1948. حائز على درجة دكتوراه من جامعة السوربون، باريس، 1987. عمل أستاذاً في الجامعة اللبنانية. وهو مترجم كتاب "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية" لـ ماكس فيبر؛ و"المتوسط والعالم المتوسطي في عهد فيليب الثاني" لـ فرنان بروديل.

موضوع الكتاب الأدب والمجتمع

ISBN 9959-29-470-8

9 789959 294708

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com